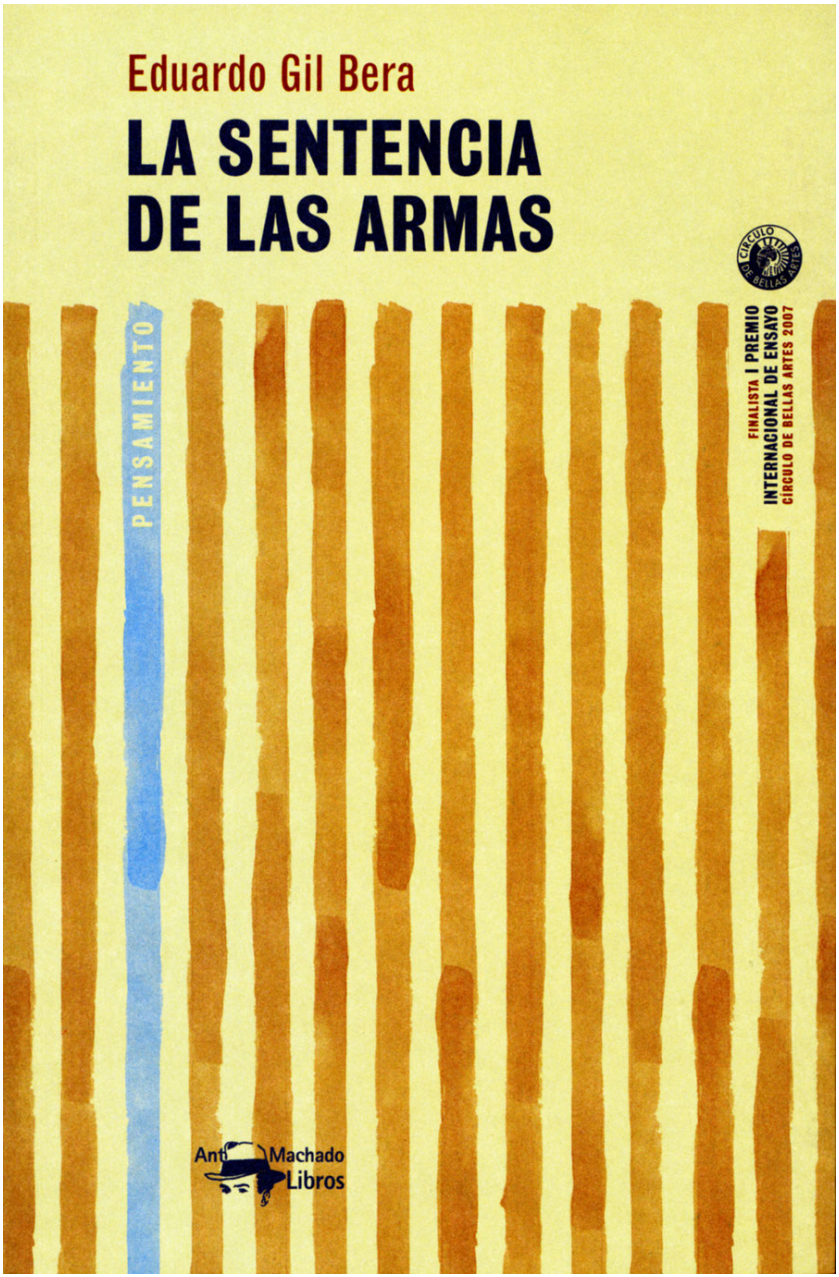
Eduardo Gil Bera

LA SENTENCIA DE LAS ARMAS



Eduardo Gil Bera

LA SENTENCIA DE LAS ARMAS

FINALISTA I PREMIO INTERNACIONAL DE ENSAYO CÍRCULO DE BELLAS ARTES 2007

PENSAMIENTO

Anti Machado Libros

Eduardo Gil Bera

LA SENTENCIA DE LAS ARMAS

El nacimiento de la literatura en Occidente

EDITA A. Machado Libros

Labradores, 5. 28660 Boadilla del Monte (Madrid)

machadolibros@machadolibros.com • www.machadolibros.com

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de cubierta, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la editorial. Asimismo, no se podrá reproducir ninguna de sus ilustraciones sin contar con los permisos oportunos.

© de los textos: Eduardo Gil Bera

© de la presente edición: Machado Grupo de Distribución, S.L.

REALIZACIÓN: A. Machado Libros

ISBN: 978-84-9114-301-7

Índice

Letras

Averiguaciones

El primero de todo esto

¿Qué le pasa a helena?

Descansillo con espejo

Envidia divina

El tapiz troya

Educadores

Helena da mal ejemplo

Ojos de perra

Aquí hay algo sospechoso

El anónimo del sublime

La moderna cuestión homérica

Improvisar y escribir

Ni harto de ambrosía

Una expresión prehistórica

El que hace de homero

Una pequeña invención preparatoria

Una fecha para la Ilíada

¿Cuándo llegaron las amazonas a la literatura?

Los cimerios

Navegar contra corriente

País rico en caballos

Nombres parlantes

Un par de preguntas

Nuevas colonias griegas

Quería animar a los suyos

Más detalles

Admirable primera obra escrita

La Odisea y egipto

Una fecha para la Odisea

Fijación del texto por orden gubernamental

El tema de cada obra

El que combate de lejos

La invención del caballo de troya

El caballo de poseidón

El descarado

El héroe y la guerra

El ánimo heroico

Las famosas armas de aquiles

El silencio de ayax

Ayax, un héroe de la vieja escuela

El misterio de los duales en la embajada

El redomado cuentista

¿Qué o quiénes eran las sirenas?

Se aclara el misterio

Lo sucedido tras la caída de aquiles

El conflicto entre ayax y ulises

Excusas

Un tabú

Píndaro no está de acuerdo

El engaño

Invención de la locura de ayax

El viejo culto al héroe

La fama

Bibliografía

“Nosotros oímos la fama, no sabemos nada.” (Ilíada II, 486)

Letras

TE ACORDARÁS del viejo Meriotegui y su testamento tan divertido. Había otra copia que no leíamos porque tenía muy mala letra. El otro día, una mañana que nevaba a manta y la compañía eléctrica suministró apagón, arrimé el baúl de las escrituras viejas al cenital, para pasar un rato curioseando. Pero enseguida cuajó una cuarta de nieve y no se veía. Así que salí al balcón, con el mostrenco arrastras. Estaba bueno para cazar pajaricos con costilla. No se oía más que el suspiro largo del río, que traía el agua seria, de color mica.

Empecé a leer el papel increíble. Chilló un arrendajo desde la mano derecha, presagio de catarro. Leí, releí y me pasmé, no sólo de frío.

Coagulada bajo la luz de nieve, la primera palabra campaba tremenda: iliooproparoithenpulaonteskaiaon.

Antes de acatarrarme del todo, conjeturé si, una vez separadas, serían cuatro palabras. Los hexámetros más antiguos, anteriores al alfabeto, y que se transmitieron oralmente por generaciones de rapsodas, suelen tener cuatro palabras.

¡La dichosa copia de la mala letra es un manuscrito griego! Imagínate, en el papel terroso, la tinta como vieja sangre costrada y las palabras aladas, todas prietas, sin separación ni acentos, rincles de letras y letras, como filas de guerreros con lanzas de fresno de luenga sombra y pesado filo broncíneo, y pulidos arcos de cuerna que flechan negros destinos, y cascos de sólidas carrilleras y crines cimeras que terribles bambolean, y fulgentes corazas y grebas estañadas de guiñante reverbero, y espadas melladas desfloran entraña blanda, y muchos rostros caídos golpean con toda la frente el suelo interminable, repletos los ojos de pena, miedo blanco y tiniebla fuerte, abrazan y patean polvo y espesa nada, recién olvidado el arte de guiar carros.

Averiguaciones

EL VIEJO Meriotegui se retiró alrededor de 1750 a esta casa donde vivimos ahora. Debió comprar el manuscrito antes, en su época de cónsul, lo mismo que los mapas. Y después, cuando los líos con su herencia, algún sobrino energúmeno de Sastrenea, un Iriarte o un Oteiza, se puso todo furo a copiar el testamento en el primer papel que pilló. Así que volteó el manuscrito y escribió por detrás, en las páginas que estaban en blanco. Eso nos hacía mirar el documento al revés, y no pasar de ahí, al ver que era una mala copia del testamento.

Cuando los pámpanos en ringlera del energúmeno dieron con las filas de la armada griega, siguió un trecho, cogotón que sería él, pero al poco abandonó la expedición, de modo que sólo estropeó algún hexámetro final, que he podido reconstruir.

En un margen del original, se lee “ Hoplon Krisis. Vitelli ed papiri trascritti da Pasquali ”. Por la marca de agua y otros detalles, el papel debe ser de alrededor del 1500. Es un texto breve y la traducción en sí no ha sido difícil, una vez separadas las palabras. Situar la narración y entender sus alusiones es lo que me ha tenido intrigado y ocupado.

Llevo, ya te digo, meses haciendo indagaciones micénicas, homéricas y ostrogodas. Así que no te he escrito, porque ni miraba el correo. Te cuento mis averiguaciones por si te entretienen.

Tú leiste la Ilíada y la Odisea hace tiempo, alguna vez me lo has contado, y tienes un recuerdo vago de guerras y aventuras, solemnes y extrañas. Quizá ahora, cuando leas esta carta, veas con otra luz aquella lectura somera, que hiciste con la seriedad ingenua y tremenda de la juventud. Y, quién sabe, igual vuelves a leer todo aquello y otras cosas más.

El primero de todo esto

HOMERO CON sus dos venerables poemas épicos, la Ilíada y la Odisea, figura hasta tal punto como el monumental iniciador de la literatura y el pensamiento griego, el mayor poeta de Occidente, padre de la historia espiritual de Europa, que está unido a un calificativo sabido desde la escuela: es “el primero”.

Pero él fue, sobre todo, “el último”. O, por decirlo menos prieto, la insistencia en su calidad de “primero de todo esto”, hace olvidar su valor como “último de todo aquello”.

Lo notable es que quizá “todo esto” –vamos a llamarlo modernidad– y “todo aquello” –la edad heroica– no estén a inconciliable distancia. Hubo al menos alguien, aunque fuera nada menos que Homero, que supo magistralmente de los dos.

Los griegos le atribuyeron tal posición encumbrada como maestro de todas las cosas de la vida, que desde cualquier punto del ámbito de la cultura occidental se contempla su vertiente modélica y petrificada. Ahora, si existe esa cumbre homérica, ¿no habrá también un panorama que valga la pena fisgar? Espléndidas vistas desde allá hacia el otro lado y también hacia éste, no la resabida postal del monte Fuji épico.

Bastaría saber algo de lo mucho que Homero da por supuesto y considera innecesario decir. Acceder o, cuando menos, aproximarse a las entendederas que tuvo su público. ¿Difícil te parece? Quizá no sea imposible. De entrada, hay que intentar leerlo como “último de todo aquello”, porque el otro punto de vista, el que lo ve como “primero de todo esto”, es lo dicho.

¿Qué le pasa a Helena?

UN PERSONAJE muy logrado es Helena. Tanto en su sfumato como en su hiperclaridad, que de las dos maneras aparece. Se perfila fascinante porque irradia sugerencia, invita al sobreentendido y al equívoco; ésa es su gracia como figura literaria.

En cambio, para el público de Homero no era tal cosa, sino una diosa o santa de los buenos tiempos. Lo que no sale, o yo no he visto, es consideraciones morales sobre su culpa. Cosa de la que, sin embargo, tanto se ha escrito.

Cuando lees la Ilíada, la primera vez que se nombra a Helena es en boca de la diosa Hera, la de ojos de ternera, hermana y esposa de Zeus, vivamente preocupada ella por el fiasco que se anuncia según toda apariencia cuando los sitiadores se disponen a levantar el cerco y marcharse (II, 158): “¿Van huir entonces los argivos, sobre la ancha espalda del mar, hacia la amada tierra patria, dejando para gloria de Príamo y los troyanos a Helena la argiva, por cuya causa perecieron tantos aqueos delante de Troya, lejos del caro solar de los padres?”

El grave motivo que se vincula con Helena aparece poco después y lo menciona Néstor, soberano de Pilos la arenosa, veterano testigo de la muerte de dos generaciones y rey sobre una tercera, elocuente decidor cuyas palabras tonantes fluyen más dulces que la miel (II, 354): “¡Nadie tenga prisa por regresar al hogar antes de yacer con una mujer troyana y vengar los impulsos y suspiros de Helena!”

Dice “ hormemata ”, o sea, impulsos, arrebatos, arranques… pero de ningún modo “rapto” ni “miedo”, cosa que pone en la mayoría de traducciones, que no te enumero por no caer, a un tiempo, en negra ingratitud y soberbia desenfrenada. Además se trata de un hexámetro formular, porque reaparece, tal cual, en el Catálogo de Naves, donde Menelao ansia el que más (II, 590) “vengar los impulsos y suspiros de Helena”.

Que el rapto ni siquiera se sugiere queda claro cuando, al contar lo

que hubo, la propia Helena le dice al padre de Paris (III 174): “cuando seguí a tu hijo”. ¿Será entonces que le daban impulsos seguidores? ¿Qué impulsos seran ésos? Es un tanto irritante, no digas que no, llevar bien terciado el segundo canto, donde además se da cuenta del arrejuntamiento de medio mundo –como que ha hecho falta recurrir a las musas para hacer relación ajustada y fiel de nombres y solares del contubernio– para vengarse, mediante gozoso saqueo y destrucción, de los impulsos y suspiros de Helena, e ignorar lo que, a todas luces, sabe ese medio mundo de sitiadores, sitiados y público contemporáneo del poeta.

Más adelante se aclarará, podría decirse un lector incauto, lo hace para crear suspense. Pero Homero, contra lo proclamado por su vitola de “primero de todo esto”, no se parece en nada a un novelista moderno. La cuestión de los impulsos no se aclara. Esa palabra ya no aparece más en la Ilíada ni la Odisea.

Ya ves qué dificultades tiene el propósito de saber siquiera algo de lo mucho que Homero da por supuesto y considera innecesario decir. Qué pocos pasos pueden darse en la dirección de acceder o, cuando menos, aproximarse a las entendederas que tuvo su público e intentar leerlo como “último de todo aquello”.

Desde luego, cuando tantas traducciones ponen “rapto” donde dice “impulsos”, no leen lo que oía aquel público, tampoco lo interpretan, lo que hacen es ratificar al lector actual en un punto sobre el que está de antemano aleccionado: Paris raptó a Helena y se armó la de Troya. Todo el mundo lo sabe. No es preciso leer nada para saber eso. Pero en Homero no hay tal cosa.

Descansillo con espejo

EN EL siguiente canto, ya el tercero, aparece una noticia reveladora. El divino Paris propone a su hemano Héctor domeñador de caballos (III, 68): “Ordena que los otros se detengan, troyanos y aqueos, para que Menelao, favorito de Ares, y yo mismo combatamos por Helena y todas las riquezas”. Eso ya va siendo algo. También es fórmula asentada porque Héctor la repite más adelante (III, 91) “por Helena y todas las riquezas”.

¿Qué hacía ella mientras tanto? (III, 125) “Tejía un esplendente y purpúreo paño doble, y estampaba en él las incontables batallas que los troyanos domadores de caballos y los aqueos de corazas broncíneas padecían por su causa de manos de Ares”. Pasaje de vértigo, si miras y ves a Helena inclinada sobre la tela donde teje la figura de Helena inclinada sobre la tela y a ti que la miras.

Esos descansillos con juegos de espejo son muy de Homero. En el canto noveno, hay otro genial. Van los emisarios aqueos por la orilla del mar rumoroso en busca del héroe a quien necesitan para la salvación del ejército, y entretanto se recrea en su tienda Aquiles tañendo la cítara de dulce sonido, montada sobre puente de plata, un recuerdo del bellísimo saqueo de la ciudad de Eetion, y así conforta el ánimo y canta las hazañas de los hombres gloriosos, y memora aquélla de la cólera famosa, cuando el héroe tañía la cítara y cantaba los grandes hechos en tanto lo buscaban los jefes aqueos, y solo Patroclo estaba sentado, frente a él, en silencio, aguardando a que terminase el canto del héroe que tañía mientras lo buscaban. Aquiles se levanta asombrado con la cítara en la mano y durante un instante de vértigo sabe que él mismo y los que entran en su tienda y las palabras que vienen a continuación están dentro del canto que ha interrumpido. Duda entre hablar o cantar lo que sigue. Aturdido, dice a los que llegan lo que éstos debían decirle a él: “acosa una gran necesidad”; y, saliendo a medias del encantamiento, explica su estado de ánimo: “para mí el encolerizado, vosotros sois los preferidos”.

Envidia divina

CUANDO HELENA deja el telar para ver desde la muralla el paisaje batallador, los hechos admirables y el singular combate que van a entablar sus dos esposos, detalle merecedor de esquina preferente en su purpúreo paño esplendoroso, donde está ella misma y tú que la miras, unos viejos príncipes troyanos, sabios consejeros, semejantes a cigarras subidas a los árboles y dotadas de suave son, murmuran estas palabras aladas (III, 156): “No es de reprochar que los troyanos y aqueos de recias espinilleras sufran de tanto tiempo atrás por semejante mujer”.

¿Se puede entender que le echan la culpa? De inmediato alza su voz el rey Príamo (III, 162): “Acércate, criatura, siéntate a mi lado, mientras ves a tu antiguo esposo, cuñados y amigos. Ninguna culpa tienes. Son los dioses quienes me envían la guerra de muchas lágrimas junto con el pueblo de los aqueos”.

Que los dioses pueden envidiar a los mortales y que tal cosa sucede con frecuencia es algo que Homero considera muy na-tural. Así lo dice abiertamente en varios pasajes de la Odisea, y en la Ilíada resulta tan consabido que ni lo dice. Justamente la envidia es lo que hace más interesantes –e interesados– a esos dioses.

En griego se dice “ agamai ”. Es un verbo muy bonito que significa, al mismo tiempo, admirar y envidiar, aparte de desconcertarse, enfadarse y perder la paciencia. ¿Encuentras muy lejanas y hasta contrarias las ideas de admiración y envidia? Los griegos pensaban que son dos formas de mirar tan contiguas que se pasa, visto y no visto, de la una a la otra, porque son una y la misma.

Cuando, en la Odisea, Euriloco viene del todo contraminado y espantado de asistir a la mágica transformación de sus compañeros en cerdos, de modo que tenían cabeza, voz y pelambre cerdunas, pero mantenían la mente humana, en tanto pacían bellotas, tapaculos y hayucos del suelo, está tan impresionado que no acierta a explicarse. Quienes aguardan sus palabras están sorprendidos, estupefactos y admirados, pero, al cabo, también curiosos,

indignados e impacientes por tanto aspaviento y lloriqueo mudo, y lo miran mal. Todo ello se entiende de una sola palabra, ese verbo homérico tan bonito (X, 249).

A los dioses les sucede con frecuencia. Cuando Menelao reflexiona en la Odisea sobre un hipotético final feliz, concluye (IV 181): “Pero de eso debió sentir envidia el propio dios”. Así es, no ven con buenos ojos el éxito y la prosperidad de los mortales, ni siquiera su tranquilidad. Poseidón está hasta el tridente de que los feacios se dediquen al transporte marítimo sin que les pase nada. En un arrebato terapéutico, destruye su ciudad (Odisea VIII y XIII). Afrodita favorece y pierde a sus bellas preferidas. A Helena la aterroriza así (Ilíada, III, 414): “¡No me fastidies, desgraciada! Puedo hartarme y odiarte tan terriblemente como te amé, sembrar mortal rencor entre troyanos y dánaos, y hacerte perecer de amarga muerte”

No es difícil entender que el rey Príamo considera inocente a Helena y se refiere a la envidia divina, tan humana ella, como traedora de la guerra. Y él mismo admira y envidia, en una sola palabra (III, 181) el gran número de aqueos de fiera mirada que siguen a Agamenón.

Sea para tejer entretenimientos divinos, como el del vertiginoso doble paño purpúreo de Helena, o porque los inmortales tienen envidia, la guerra de Troya se vislumbra en la épica heroica como fatal efecto secundario de la prosperidad.

A partir del fragmento 6 de la Microilíada, epopeya cíclica que escribió Lesques de Mitilene, de la Cipríada, otro poema épico que se atribuye a Estasino de Chipre, y de pasajes del canto XI de la Odisea, se puede reconstruir cómo el rey Príamo de Troya soborna a la reina Astíoque de Teutrania entregándole oro y tecnología de última generación –el primer tornillo, obra divina de Hefesto–, para que los guerreros del poderoso imperio hitita –llamados “ ketioi ” por Homero, una palabra que los gramáticos tomaron por errata durante un par de milenios– socorran como aliados a la ciudad sitiada.

Entre la épica y la historia, Troya se perfila como un centro de opulencia. Cuando se dice “combatir por Helena y todas las

riquezas”, se habla de dos cosas que aparecen unidas en la saga heroica, la épica y el drama de los griegos antiguos.

El tapiz Troya

PRETENDIDA POR una treintena de reyes procedentes de todos los centros palacianos micénicos, Helena se casó con el más rico, el rubio Menelao, potente arengador, que aportó más dones que todo el resto. ¿Qué hizo luego ella? Lo que le reprocha Hécuba, madre de Paris y viuda del rey Príamo: “Cuando viste a mi hijo en su extraordinario atuendo y su fasto áureo, perdiste del todo la compostura. En Argos tenías que vivir con modestia, así que dijiste adiós a Esparta: esperabas desbordar a la ciudad frigia que nadaba en oro con tu suntuoso estilo de vida. A ti no te bastaba el palacio de Menelao para saciar tus deseos de vivir con pompa y aparato. Otra cosa: dices que mi hijo te secuestró a la fuerza. ¿Sí? ¿Y quién de los espartanos lo notó? ¿Acaso diste grandes voces?” Es la aportación al sumario de los señores ponentes Hesíodo (Fragmentos 198 y 204) y Eurípides (Troyanas, 991 y ss.).

Éste es un perfil de Helena que no sale en Homero. Y no es posible barruntar qué le parecería a nuestro poeta. Él no estuvo interesado en biografiar a la dama y sólo hizo unos planos de ella. Muy logrados, muy a punto, pero eso es todo. Puso la luz en una escena del gran paño doble y púrpureo, corcusido de historias abigarradas. Y las figuras que salen de espalda o como un escorzo que se derrumba tras el carro volcado de muchos colores, las que miran o hablan hacia otra escena del tapiz, las que pasan y se van, sólo le interesan como orla y fondo.

Vinieron luego generaciones que ya no conocían el tapiz en detalle ni en conjunto. Pero al arrimo del prestigio homérico, los poetas se apresuraron a pergeñar composiciones que abarcaban más espacio y figuras. Al cabo de cien años, se había zurcido un ciclo épico apetachado con invenciones sensacionalistas cada vez menos sensacionales.

Cuando llegó el siglo de Pericles, los autores de teatro seguían aprovechando las prolongaciones de las escenas homéricas, aunque no las conocían, ni mucho menos, como el público de Homero. No obstante, ya eran modernos y conjeturaban lo representado en el

tapiz de acuerdo con las últimas tendencias. Redactaban prólogos donde un locutor despachaba un informativo con los datos previos al drama y después los actores debatían razonablemente sobre la conveniencia de la conducta de los ciudadanos, aspectos de teología o política exterior.

EURÍPIDES FUE autor modélico de aquellas docencias teatrales. En sus tragedias Cíclope y Oreste, juzga con severidad a Helena y la llama “mujer de todo quisque”. Por fin, en las Troyanas, que se estrenó en marzo de 415 a. C., le monta un sumario en toda regla y la condena a muerte.

Es Menelao quien decide tan gracioso fin y ordena a sus muchachos que se la traigan arrastrada de los pelos. Para sorpresa de todos, Helena aparece repeinada y maquillada, hecha un brazo de mar, segura de sí, de su belleza y la escena que ha de tejer. Hécuba, su fiscala y suegra en segundas nupcias, que había aplaudido la vena justiciera de Menelao, se enfada y tiene la perspicacia de señalar la incongruencia –ya tan usual en las tontículas actuales que nadie encuentra raro que las heroínas siempre tengan el pelo lavado y la cara en su sitio, en cualquier circunstancia–: “¡Tenías que estar hecha polvo, harapienta y con la cabeza piojosa rapada a la moda escita!” (1025 y ss.)

Quitando la execración y condena furiosa de Helena, la obra es de un antibelicismo tan didáctico –piensa que era la primavera anterior a la expedición a Sicilia para someter Siracusa, tiempo agitado y belicoso, si hemos de creer lo de Tucídides VI, 30– que resulta moderno.

Con decirte que Sartre se entusiasmó con ella y la recreó en un oratorio –como lo lees– que se estrenó en el Chaillot de París en marzo de 1965 – tú aún no habrías nacido–, no te lo digo todo, porque el clérigo boulevardier endilgó a Casandra “una obsesión erótica que la lleva a acostarse con Agamenón, pese a saber que perecerá con él”. ¡Casandra, pero si desde los tiempos prehoméricos es el capacico de las hostias, que se las lleva todas; una Justine hipervirtuosa más desgraciada que el perro de Pólvora, que después de muerto le dieron dos ataques! ¡Casandra, obsesión erótica, dice, pero si cuando no la viola el uno, la apuñala la otra y no le hace caso ni su madre! Atenienses y troyanos hubieran estado de acuerdo en echar al pilón a semejante mulá obseso. Lo más imperdonable de

un autor no es adobar personajes que no valen la pena, sino malograr los buenos existentes.

Ahora, cuando el recién Nobel estuvo acertado fue al parangonar el jolgorio troyano con Argelia y Vietnam. Dice Sartre que dijo Andrómaca:

“¡Hombres de Europa! ¡Despreciáis Asia y África y nos tenéis por bárbaros! ¿Quién es aquí el bárbaro? Vosotros, griegos, ¿dónde queda vuestra humanidad, tan orgullosos que estáis de ella?”

El oratorio pacifista y anticolonialista, como se santificaba él mismo, tenía una letanía redundante en la maldad de Europa (los griegos) y la inocencia atrasada de Asia (Troya). Si el rey Príamo se llega a enterar de la boba posteridad parisina que le aguardaba, él que se sentía orgulloso de su reino envidiado por dioses y mortales, a causa de su cultura y prosperidad.

Al menos, ya que no Sartre, le han dado la razón la arqueología y la historia. Porque Troya pertenecía por alianza y vasallaje a lo mejorcito del imperialismo de su tiempo, los hititas. Las finanzas de Zurich más el puerto de Rotterdam, eso era Troya. Los griegos micénicos por su parte, eran una potencia marítima y rapaz, la Inglaterra decimonónica. Ambas partes tenían escritura, eran gente refinada. Se mataban y hacían comunicados en hexámetros. Y sin ese admirable recipiente memorioso, sería el olvido; hoy no habría Troya.

Hécuba, que tiene el papel más lucido en las Troyanas de Eurípides, declama dirigiéndose a su hijo arrojado de la muralla abajo por los invasores: “¿Qué podría realmente escribir un poeta sobre ti en tu tumba? ¿”A este niño lo mataron los argivos por miedo”? ¡Inscripción vergonzosa para Grecia!” (1189-91) Y, poco después: “Si el dios no nos hubiera anudado en el dolor que envuelve la tierra, no habría recuerdo de nosotros, ni seríamos materia de canto de las musas y aedos venideros” (1242-45)

Era convicción establecida, desde antes de la memoria, por el antiquísimo gremio de los aedos, que los hijos de la tierra no carecen nunca de penuria y masacre, para asegurar el suministro de entretenimiento a los dioses y de canto a los mortales. Homero lo

había dicho por boca de Alkinoo, rey de los feacios (Odisea VIII, 579): “Los dioses tejieron la perdición de los hombres para que fuera canto de los venideros”.

En Troya, pues, tuvieron una escaramuza las dos grandes potencias cultas y poseedoras de literatura. De algún modo, los héroes pensaban en ti y en que supieras de ellos. Lo notable es que enseguida de la escaramuza, apenas terminado de detallar el esplendente tapiz purpúreo de Helena, allá por el siglo XIII a. C., los dos tejidos contendientes se deshilaron; los unos, los micénicos, arrasados por los bárbaros del Norte, iletrados que no sabían escandir un hexámetro, ni tañer la cítara de clara sonoridad, y trajeron un apagón de cuatro siglos; los otros, los hititas, se colapsaron igualito que las torres de Nueva York.

Según Hesíodo (Fragmentos, 204) todo eso sucedió porque, al tiempo de casar a Helena con el rubio Menelao, el señor Zeus que en lo alto truena meditó acciones estupendas, entre ellas confundir la tierra y exterminar a la abundante estirpe de los hombres civilizados, hastiado y admirado, en sentido griego, de la cantidad de héroes y semidioses que andaban sueltos.

Helena da mal ejemplo

UNA VEZ que condena a la bella Helena y se queda ancho, a un razonable lógico como Eurípides le queda pendiente la reconstrucción biográfica de la santa con una estación término obligada: el testimonio de la Odisea, texto canónico y de prestigio sumo.

Por otra parte, se intuye que el público, con su innata veneración por la diosa, sabía más de aquel esplendente tapiz doble de Helena que los trágicos ilustrados, y exigía una reconstrucción más fiel.

Había una inquietante leyenda que explicaba la ceguera de Estesícoro. Este siciliano era un especialista en adaptar las viejas rapsodias para coro e introducir atrevidas novedades como hacer avanzar ante la escena a los personajes de los venerables cantos del divino Homero. Floreció, o hizo lo que pudo, doscientos años antes que Eurípides.

En los pocos fragmentos conservados de su Iliupersis o Destrucción de Troya, que era una pieza que gustaba horrores y tuvo varios remakes –hasta el punto de ser problemático discernir quién fue el primero en escribir una obra de ese título–, Estesícoro menciona una condena y lapidación de Helena.

Se dice que en una representación le acertaron sendas pedradas celestiales, tiradas por mano de los Dioscuros, hermanos de Helena, que lo dejaron ciego por su irreverencia. Compuso entonces otro canto, la Palinodia, donde declaraba inocente a la divina heroína, porque Paris no se llevó a Troya más que un fantasma.

Lo cierto es que cuando la Helena de la Ilíada reaparece en la Odisea, encarna el modelo de virtud doméstica. Allá, es tejedora de batallas memorables; acá, hilandera de labores del hogar. Está en su elevada mansión de primeras nupcias, sale del tálamo oloroso de incienso, semejante a Artemisa la recatada, se sienta y pone los pies en un escabel. Hila con uso de oro mórbidas guedejas de lana violeta, se encuentra rodeada de riquezas egipcias y cuando habla,

suena extraño, parece que sus palabras significan lo que no dice (IV, 138): “¿Sabemos, Menelao, criatura de Zeus, quiénes se precian de ser entre los hombres éstos que han venido a nuestro palacio?”

Es como si dijera lo que el público se pregunta respecto a ella: “¿Sabemos, por ventura, de dónde sale ésta?” En los dramas de Eurípides había quedado sin explicar cómo la malvada perdición de los hombres, embarcada en Troya para ser lapidada en Grecia, reaparecía, por las buenas, convertida en digna ama de palacio.

Estesícoro, como pionero de los autores que juzgan y condenan a Helena, había basado su posterior absolución en la apología de un solo rasgo: la belleza divina de la culpabilísima. Tan bella que a los griegos lapidadores las piedras se les caen de las manos y no hay manera de ejecutar la sentencia. Pero la leyenda de popular devoción no admite condena alguna y deja ciego al dramático acusador por mezquino, leguleyo y faltón.

También este punto delicado de la culpa, además del inexplicado trayecto entre Troya y Grecia, era algo que tenía que solventar Eurípides, cosa que hizo mediante su dramática labor, titulada Helena, que se estrenó en 413 a. C.

La propia protagonista hace de locutora en el prólogo y da el parte informativo. Para empezar, está en Egipto: “Este bello río de aguas puras es el Nilo…” Da luego noticias linajudas de la familia regia de aquellos lares y de sí misma. En política exterior y economía, expone una estupenda razón que redunda en el venerable motivo heroico y, de paso, prueba que Malthus plagió su famoso sistema a Zeus, porque éste (38) “atizó la guerra entre los griegos y los desgraciados frigios para aligerar la multitud cargante que agobia a la nutricia tierra, y dar fama al más valiente de los héroes griegos”.

Y, cuando llega a lo bueno, suelta lo mejor: resulta que Paris, Alejandro, para los amigos, no se la llevó a ella, sino a una imagen, un fantasma con respiración “eidolon empnoun” (34). Una vez explicada la estupenda novedad, el resto es previsible. Ella ha estado junto al bello río, intacta y pura como el rocío, y la fantasma ha fomentado el lío belicoso allá en Troya.

Cuando se presenta Menelao en Egipto, por aquello del naufragio

siempre a punto, deja a la etérea que todos creen Helena en una caverna y se va a mendigar un barco o dos a los palacios de alrededor. Como es natural, todo se explica y ni siquiera hay que hacer un careo de las dos Helenas, porque aún no se habían inventado los efectos especiales. Un mandado viene a decir al jefe que, en un descuido cavernoso, su aparente señora se ha ido al éter y que ha dejado este recado, cuando estaba ya bastante etérea (608): "¡Troyanos infortunados y griegos desdichados todos! Os habéis matado por mí a orillas del Escamandro, convencidos como estábais de que Paris poseía a Helena. Y no la poseía. He cumplido mi tiempo. Me vuelvo al cielo".

Ya supondrás que, al dar con tanto éter y fantasmagoría, he rastreado el texto por ver si los dichosos impulsos, acaso volanderos, de la Ilíada se dilucidaban en Eurípides de alguna manera. Nada. La palabra en cuestión no está en ningún otro pasaje de todo el conjunto de las letras griegas. Sólo reaparece, mira, en el Apocalipsis. El autor de ese mejunje visionario, quienquiera que fuera, no debía saber poco griego, como se ha creído. Lo que sí tenía era predilección por las construcciones chocantes y el lenguaje efectista, de feriante místico. Puso la palabra porque la había leído en Homero, aunque no la había oído jamás, ni sabía a ciencia cierta qué quería decir.

Eurípides, en cambio, tiene en muy poco al presunto maestro supremo de las letras griegas. Es un rigorista, no simpatiza nada con la Helena homérica, le parece un mal ejemplo para la formación de las nuevas generaciones. No la apedrea. Le hace algo mucho peor; la echa a perder como personaje literario con la fantasmada de la purísima que está diez años junto al bello río mientras su doble neumática arma la de Troya.

Obtuvo la trama de Herodoto (II, 116). A éste, los sacerdotes de Menfis le dijeron saber de buen jeroglífico que Helena estuvo en Egipto durante el lío troyano, la trajo Hermes envuelta en una nube, como es habitual en casos así, y la dejó en el palacio del señor Proteo, famoso por respetar muchísimo a las damas voladoras y no cometer inconveniencias.

Ya ves, los intelectuales del siglo de Pericles, los padres de la ciudadanía, la democracia y la sartrería, desaprobaban la Helena

homérica. La encontraban poco ejemplar.

Ojos de perra

EN CUALQUIER caso, el arreglo teatral euripídeo que pretende exculpar a la virtuosa del Nilo y convertirla en modelo de fidelidad conyugal no se sostiene ni un rato pequeño. El acuerdo con la peripecia homérica, que era justo lo que se esperaba de su drama, brilla por su inepcia.

A los cuatro hexámetros de su reaparición sensacional en la Odisea, todavía con los divinos pies en el escabel y el mismo tono de digna reina espartana, dice Helena estas aladas palabras (IV, 145): "Cuando vinísteis por mí, la ojos de perra, a Troya, los aqueos, y suscitasteis la guerra atrevida".

Ojos de perra, como lo lees. De golpe, vuelve el tono de la Ilíada. La gran batalla de muchas lágrimas detenida, y Príamo pregunta a su nuera los nombres de los altos héroes de su tierra argiva, y la divina entre las mujeres dice (III, 180): "A ése también le llamaba cuñado, yo, la ojos de perra, y lo fue en verdad". Y a Héctor, el del tremolante casco con penacho de muy agitada crin, estas dulces palabras (VI, 344 y 355): "¡Oh cuñado de la funesta mujer de ojos de perra! […] ¡Tu corazón exhausto de angustia por mí, la ojos de perra!"

No sé si le coges el sentido al piropo. No siempre es trágico. También se dice con cariño de las señoras parientas, cuando asesinan al heroico marido que vuelve de conquistar algo (Odisea XI, 423): "Aún levanté las manos y le agarré la espada, mientras me moría en tierra, y la ojos de perra se fue y no tuvo corazón ni para cerrarme los ojos y la boca, con sus manos, mientras bajaba yo al Hades. ¡No hay nada peor ni más perruno que una mujer que trama tales labores en su ánimo!". Cuando Hefesto pesca a su legítima Afrodita revolcada con Ares, no la piensa soltar de la trampa (Odisea VIII, 318): "Hasta que su padre me devuelva uno a uno todos los regalos nupciales que le di por esta esposa ojos de perra, guapa es su hija, sí, pero salida". Y al recordar a su amada madre, Hera la de ojos tiernos, que lo tiró un poco del cielo abajo (Ilíada XVIII, 396): "Mi madre, la ojos de perra". También sirve para que

los héroes se saluden conforme al protocolo (Ilíada, I, 159): “vengar a Menelao y a ti, ojos de perro”.

La linda expresión recorre toda la épica heroica. Mira si será de rancio arraigo, que pertenece también al acervo formular de las lenguas altaicas. Aparece en Los Orígenes del Emperador, la epopeya mongola del siglo XIII, cuando la única mujer que guarda fidelidad al caído rey Senggym, exclama (188 = VII, 3): “¡Y encima dirán de mí aquello de ‘la mujer tiene ojos de perra’!”

Aquí hay algo sospechoso

CON SUS aladas palabras, nuestra heroína no sólo desinfla con siglos de antelación la coartada etérea de la egipcíaca virtud, esa sosada que preferían los eurípides y herodotos del gusto literario correcto; también anuncia a otra Helena.

Poco después, en la misma Odisea, tras apañar y servir un potaje con cannabis y otras menudencias para hacer ambiente, aviva el seso y recuerda cómo se pasa la vida, cuán presto se va el aquello y (IV, 261) "…lamenté la locura que me sugirió Afrodita, cuando me fui de la tierra patria, donde dejé a mi hija y a un esposo no inferior a cualquiera en razonamiento ni hechura".

Esa atmósfera de cansancio revestido de sensatez y melancolía… ¿Qué pasa en la Odisea ? ¿Por qué se aleja tanto del tono de la Ilíada ?

Entonces interviene Menelao, el aludido esposo, y también recuerda (IV, 272): "…en el leñoso caballo estábamos los mejores argivos para infligir asesinato y muerte a los troyanos, cuando viniste tú, y algún daimon que deseaba dar la victoria a los troyanos te debió traer, y bien que te seguía y venía detrás Deifobo el semejante a un dios, y tres vueltas que diste a la hueca trampa, venga a toquetearla, y nos llamabas a los mejores de los dánaos, imitando con la voz a las mujeres de todos los argivos, y bien te oímos, y el Tídida y yo no sabíamos si salir o contestarte desde dentro…" O sea, se trae de juerga a uno de sus admiradores, el troyano deiforme, marea a sus bravos salvadores emboscados imitando la voz de sus respectivas… un clímax que sólo deja asomar, así, de paso, el maestro Homero: puede suponerse y hasta adivinarse lo que uno quiera, pero que ella se lo pasa bomba es indudable. Y la muy traviesa no echa a perder lo del caballo leñoso y cambia la historia más que la ínclita nariz cleopatresca porque Palas Atenea, la sosa, se la lleva del escenario.

Y, aún con todo, aquí hay algo sospechoso. En la doméstica plática placentera, de repente, el madejón de detalles, explicaciones y hasta

excusas: la fuerza mágica divina irreductible que arrastra a la insensatez a Helena, el caballo leñoso, los héroes en la hueca trampa, la heroína que vuelve a ser pérfida… ¿El autor ya no presupone un público sabedor? ¿Se ha vuelto docente?

El recorrido de Helena por la Odisea termina con la mención de Penélope, quien da su versión del jolgorio tan simplemente como así (XXIII, 218): “Tampoco la argiva Helena, la de la raza de Zeus, hubiera hecho coyunda con el hombre extranjero, en amor y en el lecho, si hubiese sabido que los belicosos hijos de los aqueos la traerían de nuevo a casa y al amado solar patrio. Sin duda, algún dios la impulsó a cometer la innoble acción. Ella no tenía de antemano esa funesta ceguera de ánimo”.

Como ser buena consiste en no hacer cosas malas si te van a pillar y a ella la pillan, hay que pensar que era buena, pero ingenua… ¿Con esta melonada culmina Homero su visión de Helena? ¿Cómo se puede desgraciar de manera tan vil un personaje? ¿Quién ha sido?

El anónimo del sublime

DE ENTRADA, se inclinaría uno a sospechar interpolación educativa perpetrada en los tiempos euripídeos. Pero, ¿qué pensar del resto, cuando en toda la obra domina esa tintada? Así como Helena, cualquier personaje o acción de la Ilíada que reaparece en la Odisea lleva un barniz de adaptación a la minoría de edad tan cara a la modernidad. Es algo observado desde la antigüedad. Algunos gramáticos alejandrinos llegaron a proponer dos autores diferentes para la Ilíada y la Odisea, pero fueron refutados por la autoridad de Aristarco y el resto de ortodoxos que invocaban a Aristóteles y otras divinidades.

Hace dos mil años, alguien cuyo nombre se ha perdido escribió un tratado por encargo de un noble romano llamado Terentianus. Se titulaba Peri Hypsous, o sea, Sobre lo sublime. En la Europa de la modernidad letrada, no se difundió hasta que Boivin encontró el manuscrito en la Bibliothèque du Roi y Boileau lo tradujo y publicó en 1674. Mira lo que dice de Homero:

“Creo, mi querido Terentianus, que no te sabrá mal si te inserto también aquí un pasaje de nuestro poeta cuando habla de los hombres, para que veas cómo el propio Homero es heroico al pintar el carácter de un héroe. Una espesa oscuridad había cubierto de repente al ejército griego y les impedía combatir. En ese trance, Ayax no sabe qué hacer y exclama (XVII, 645):

–Padre Zeus, libra de la niebla a los aqueos; danos la claridad del día y deja que nos veamos con los ojos. Mátanos, si acaso te place, a la luz del día.”

Ahí tienes los sentimientos de un guerrero como Ayax. No pide la vida; un héroe es incapaz de tal bajeza; pero como no ve ocasión de mostrar su valor en medio de la oscuridad, está contrariado por no poder combatir. Exige que haya luz del sol, para tener un final digno de su gran corazón, aunque tenga que combatir con el propio Zeus. Y, en efecto, Homero en ese pasaje es como un viento favorable que secunda al ardor de los combatientes, porque no se

agitaría con menos violencia si él mismo fuera también presa del furor.

Ahora te pido que te fijes, por varias razones, en cuánto se ha debilitado en la Odisea, donde se ve que lo propio de una gran inteligencia, cuando empieza a envejecer y declinar, es recrearse en los cuentos y fábulas. Porque podría probarte de muchos modos que compuso la Odisea después de la Ilíada. Primero, que hay cantidad de sucesos en la Odisea que no son sino la continuación de las desgracias que se leen en la Ilíada y que trajo a esta última obra como episodios de la guerra de Troya. Añade a eso que los incidentes de la Ilíada son objeto de lamento por los héroes de la Odisea, como desgracias conocidas y sucedidas hace mucho tiempo. Por eso la Odisea no es, propiamente hablando, más que el epílogo de la Ilíada. (Odisea III, 109): “Allá yace Ayax guerrero divino, y Aquiles, y Patroclo, semejante en consejo a un dios, y Antíloco mi hijo querido, fuerte e impávido a un tiempo, velocísimo campeón en la carrera”.

De ahí, a mi parecer, que como Homero compuso su Ilíada en pleno vigor de su inteligencia, toda ella es dramática y llena de acción, en tanto la Odisea se va en fábulas durante su mejor parte, cosa propia de la vejez. De manera que puede compararse al Homero de la Odisea con el sol poniente que, ya sin calor ni fuerza, conserva su misma grandeza. Ya no habla con el mismo tono, ya no se ve lo sublime de la Ilíada que camina con un paso igual, sin detenerse ni reposar, ya no se percibe ese flujo de movimientos y pasiones. Ni siquiera tiene la misma fuerza, aquella volubilidad y viveza del discurso tan propia para la acción, aquella masa de imágenes trasunto de la realidad. Mucho más semeja al reflujo oceánico que se retira y deserta de sus orillas”.

La moderna cuestión homérica

NO SÉ qué efecto causó en Roma, probablemente ninguno, dado que contradecía el magisterio aristotélico y horaciano. En París, en cambio, tuvo lectores atentos. El abate d'Aubignac, autor teatral y teórico literario, quedó impresionado. No por la parte que sugería la inferioridad de la Odisea frente a la Ilíada, sino por las alabanzas del anónimo autor a esta última. Se apresuró a peritar a Homero y no sólo lo suspendió sin paliativos, cosa que era de temer, sino que lo declaró analfabeto y, en un rasgo misericordioso, le concedió el beneficio considerar dudosa, tirando a falsa, su existencia en este bajo mundo.

Tal y como lo cita Perrault en 1688, la Ilíada era, según el abate d'Aubignac, una "colección de canciones zurcidas, un amasijo de varias piezas antes dispersas, varios pequeños poemas compuestos separadamente por diversos autores y reunidos por algún ingenio ocurrente".

El dictamen, titulado Disertación sobre la Ilíada, permaneció inédito hasta 1715, pero era conocido y citado desde mucho antes. El abate d'Aubignac alcanzó la fama, aunque fuera póstuma, que no tuvo con sus obras de teatro. Desde entonces es celebrado como padre de la moderna cuestión homérica.

Hoy es opinión común y mayoritaria que la Ilíada no pudo haber sido concebida de manera unitaria. Las diferencias entre los expertos se centran en el trazado de las costuras, la forma de los petachos o la habilidad de las puntadas. Respecto a Homero, unos lo consideran legendario, otros mítico, y algunos lo tienen por designación gremial; también hay desinformados convencidos de que era nombre de persona real.

Dado que la Ilíada es un centón de cantinelas y su autor, en el mejor de los casos, un analfabeto memorioso o, mejor, una cuadrilla de ellos explotados por taquígrafos espabilados, no hará falta que te diga el caso que se ha prestado todo este tiempo al agudo juicio del Anónimo del Sublime.

En pleno interregno del prestigio iliádico, el 27 de abril de 1798, Schiller escribió en una carta a Goethe: “Por lo demás, cuando uno se ha familiarizado con algunos cantos, la idea de una yuxtaposición rapsódica y un origen diverso parece necesariamente una barbaridad; porque la señorial continuidad y reciprocidad del conjunto y sus partes es de una de sus bellezas más efectivas”. El aire de cautela que trasciende a este descubrimiento del Mediterráneo es revelador de lo relativamente aislado que era, y aun es, un juicio así.

Lo chocante del abate d’Aubignac, de F. A. Wolf –que lo resucitó y mejoró en 1795, y todavía hoy sigue venerado– y la tropa de los negadores de la unidad de la Ilíada es que ellos fabrican tratados donde vinculan letras, relacionan palabras y negocian párrafos: escriben, por decirlo así. Y no ven, por lo visto, que los dos poemas homéricos son, y sólo pueden ser, producto de la escritura y de una mente creadora.

Por los años treinta del difunto siglo, allá en la parte angloamericana del mundo hablante y escribiente, se inventó la solución triunfante. Lo de Homero, sentenciaron, es oral poetry. Milman Parry, el padre del nuevo método, había oído a unos yugoslavos bastante del todo analfabetos improvisar parrafadas heroicas de nunca acabar, apoyándose en zanfoñas, patrones formulares, muletillas tradicionales y epítetos corseteros. En Cambridge, por los años sesenta, le salieron unos secuaces, a saber, Lord y Kirk, que también abundaron en pormenorizadas noticias de analfabetos poetas heroicos. Todo esta sabiduría es hoy artículo de fe en Harvard. Y quienquiera que crea y sostenga hoy que la Ilíada procede en esencia del genio de un solo poeta no está al tanto del último grito de la cuestión.

Lo de la oral poetry y el recitador que toca mucho rato la zanfoña está muy bien. Lo absurdo es aplicarlo a Homero. La poesía oral y formular es un fenómeno tan viejo y ubicuo como el lenguaje. No lejos de unos prados que hay en mi lugar, se recogió de labios de un grave campesino el Cantar de Ursúa, que narra con notable valor poético un lance de la guerra banderiza del siglo XV. Para reconstruir y entender las alusiones que este cantar da por sabidas hay que tirar de archivo histórico y cronicón de pergamino. Caso

del todo semejante fue el Cantar de Bereterretche, puesto por escrito después de andar más de cuatro siglos por los aires. Y bien, ¿todo esto querrá decir que un Homero analfabeto pudo repetir las lindezas que sabía de oídas sobre los tiempos micénicos?

Ahora, ten en cuenta que el cantar de Ursúa o el de Bereterretche te caben en un folio, y que las heroicas coplas yugoslavas, luengas ellas, son una lata y corren tan fluidas como un bote a patadas.

En cambio, cuando hablamos de la homérica cantidad y calidad, nos referimos a los veintiocho mil hexámetros que forman el génesis venerado de la literatura occidental.

Nadie querrá dudar que en la Ilíada y la Odisea se trasluce un conocimiento profundo de la forma artesanal de canto que se estilaba desde los tiempos micénicos y duró acaso hasta Solón. Pero creer que Homero fue un aedo y no un escritor que hace de aedo, es como creer que Cervantes compró unos pliegos arábigos con la historia de don Quijote y que no es autor cabal, sino zurcidor de centones, porque entromete en su célebre obra el cuento de la pastora Marcela y la novela del curioso impertinente, que además muestran un idioma arcaico, lo cual prueba… lo que uno quiera.

Seguro que te acuerdas del pasaje tan divertido donde Cervantes deja al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, para ir al mercado de Toledo a comprar unos cartapacios y papeles viejos escritos en arábigo que contienen la historia de, oh atónito y suspenso me quedé, don Quijote de la Mancha… ¿A quién me recuerda esta técnica del descansillo con espejo?

El propio testimonio del texto cervantino da al famoso autor firmante por copista y embutidor de historietas. Un lector desprevenido, si hubiera uno así hoy en el mundo, lo podría sostener con total buena fe. Ahora bien, ¿qué pensar de cervantistas, presuntos o convictos, que largaran una teoría tan aguda?

Los sabios de la oral poetry no conceden que Homero pudiera ser escritor y tener las mañas del oficio, creen más razonable suponerlo autor, a él y a una cuadrilla que llevó su nombre unos cuantos

siglos, de un monumento como la Ilíada, con la oralidad como único medio para componerlo y transmitirlo. Son de una generosidad divina: reparten a voleo por la Jonia Citerior y la otra, Beocia, Argólida, Lacedemonia y aledaños atenienses, cualidades infinitamente más sobrehumanas que la de escribir.

Letrados, por lo visto, sólo pueden ser ellos: razonan como el filósofo Crisipo cuando decía que el alma está en el diafragma porque, al decir “ego”, el mentón se mueve en esa dirección.

Improvisar y escribir

EL ARTE del canto oral improvisado tiene su cauce en un mundo sin escritura. El artista revestía de atuendo épico formular un tema que se le asignaba por parte del auditorio. No parece temerario imaginar que el más cotizado y aplaudido sería quien saliese del trance del modo más original, sugestivo y adecuado a la expectativa de los oyentes. Éstos comparan, valoran y celebran los cantos en base a su memoria. Conocen el tapiz y sus numerosas figuras, han oído improvisar el mismo lance a Demodoco y a Femio, tienen sus preferencias y sus resabios. La perduración de ese mundo de goce artístico se basa en muchas cosas, pero una parece ineludible: nadie toma notas.

Hay todo un mundo entre leer y escuchar, entre releer y oír de nuevo al aedo famoso, entre buscar un pasaje y memorar un canto, entre componer e improvisar.

En los poemas homéricos, con su estudiada armazón interna, la red de avisos y llamadas, las anticipaciones lejanas, los paralelismos, la graduación, la jerarquía de los sucesos, los descansillos con espejo, no se ve pasaje alguno donde la improvisación pinte algo. Al revés, todo evoca al autor que planifica y compone. Ese empeño no nace de la ocasión efímera, han tenido que menudear esbozos, tentativas y labor de lima. La Ilíada, inimaginable sin el arte de la escritura y sin un autor, es la prueba fehaciente de que Homero existió. Y lo mismo vale la Odisea para su poeta. ¿Cuántos autores hay con una fe de vida igual de consistente?

Ni harto de ambrosía

LAS DOS obras, con todo lo azarosa que fue su transmisión, conservan bien aparente el carácter original y diferente de sus autores. No sólo lo de Helena y los lances que se retoman en la Odisea, y no sólo el juicio acertado del Anónimo del Sublime: los propios trazos de firma son la evidencia más patente de que se trata de dos personalidades.

El poeta de la Odisea admira muchísimo –en sentido griego– a Homero. Y ha escrito su obra, como poco, veinte o treinta años después. Hay muchas pruebas menudas de que son dos autores y, además, de generaciones distintas.

Te pongo un ejemplo gramatical. No te asustes, que es fácil. El poeta de la Odisea escribe (VIII, 578) “cuando oyes el destino de los argivos dánaos”. Homero jamás lo haría. Para él, “aqueos”, “dánaos”, “argivos” son siempre nombres, nunca adjetivos. En la Ilíada, las designaciones de los contendientes están usadas en un elevadísimo grado de economía formular: se utilizan según la necesidad métrica. Los aedos han conservado durante quinientos años los tres nombres para nombrar lo mismo, porque tienen valores métricos diferentes y eso da mucho juego a la hora de componer. El hexámetro es una forma de respirar y Homero hubiera respingado ante la anomalía de que los argivos acudan en ayuda adjetival de los dánaos. Él tiene a los tres contingentes preparados para situarlos según haga falta y, después de dieciséis mil hexámetros de épico combate, es imposible, ni harto de ambrosía, caer en la floja extravagancia táctica de poner a dos juntos.

El poeta de la Odisea no tiene en mente la misma dicción. No sólo es otra persona, tampoco ha oído a los mismos aedos. En el poco tiempo que media entre Homero y él, la existencia de la escritura ha hecho estragos en el viejo oficio, lo ha herido de muerte, hay listos que toman notas, la formulación épica que basaba su transmisión en la memoria se está esfumando.

De hecho, el poeta de la Odisea también ha escogido ser escritor

que hace de aedo; pero la cosa es muy diferente, porque vive cuando ya empiezan a abundar los autores que hacen sus obras sin rastro de fórmulas orales. Su caso es muy especial; de otra manera, sí, pero tanto como el de su ídolo admirado.

Una expresión prehistórica

AHORA, EN cambio, otro ejemplo para que vuelvas a hermanar a los dos, Homero y el poeta de la Odisea, y veas cómo están penetrados de un íntimo conocimiento del viejo canto formular de un modo que los hace radicalmente diferentes del resto de escritores griegos.

Ambos utilizan el adverbio arcaico “ proxny ”. Hacía ya siglos que nadie lo usaba en el lenguaje cotidiano. Era un fósil venerable, custodiado en el museo oral del canto épico y sólo expuesto ocasionalmente en ese soporte aéreo y efímero.

Es anterior a la formación de la lengua griega, o sea, de la época en que los ancestros de los aqueos de fiera mirada aún no habían emigrado hacia el Sur de la península balcánica y nomadeaban vete a saber por dónde. El adverbio se pronunciaba aspirando de un modo muy expresivo que se sale de la norma y, cuando Homero lo oyó cantar a los aedos profesionales, ya tenía más de dos mil años de edad.

Proxny significa “de anterrodilla” y se usa para recalcar el exterminio radical de una estirpe incluyendo a sus más tiernos infantes, matanza de hijos, masacre hasta la última criatura recién nacida, degollina íntegra sin exceptuar inocentes bebés, morirse enseguida de nacer… En la dicción formular homérica, “ proxny ” siempre resalta y anuncia ese tipo de muerte. Además, lo hace en contextos votivos, o sea, de deseo, maldición y furia vengadora.

El porqué de “anterrodilla” se origina en la inveterada ceremonia gestual en que el padre levanta al recién nacido y lo deposita sobre sus rodillas, como acto de reconocimiento. Alude a quien, por acabar de nacer, aún está ante las rodillas paternas y por levantar.

No te aseguro que Homero y el poeta de la Odisea fueran sabedores de este alcance etimológico original de “ proxny ”, lo más seguro es que no. Lo indudable es que, en la tradición formular que conocen, ese adverbio aparece siempre unido a “matar hijos”, “acabar con la

progenie” o algo de parecido sentido, y ellos lo emplean siempre así.

Homero lo utiliza en dos pasajes. Cuando Poseidón invita a Apolo a aniquilar los troyanos (XXI, 460): “de raíz [de anterrodilla], junto a los niños y las respetables mujeres”. Y cuando el viejo Fénix le cuenta a Aquiles un antiguo caso de cólera heroica y recuerda que la mujer de Meleagro pedía a Hades y la terrible Proserpina que dieran muerte (IX, 570): “de raíz [de anterrodilla] a su hijo”. En este pasaje, por servidumbre métrica, “ proxny ” va en el hexámetro anterior a “dar muerte al hijo” y esa distancia, unida al misterio que siempre ha sido para los homeristas el oscuro adverbio arcaico, ha hecho que todas las traducciones recen que la furibunda señora suplicaba la masacre filial “hincada de rodillas”. Sin ver que Homero, a la hora de hacer caer de rodillas a guerreros en estertor de agonía, lleno el ánimo de negrura mortal –y lo hace muchas veces–, emplea siempre otras fórmulas mucho más inequívocas.

El poeta de la Odisea hace un uso de “ proxny ” todavía más ejemplar cuando hace que Eumeo maldiga así a Helena (XIV, 68): “Ojalá hubiera perecido de anterrodilla la estirpe de Helena, ya que quebrantó las rodillas de tantos hombres”.

También aquí se ve a las claras que se trata de otro autor. Primero demuestra ser consciente del significado original de “ proxny ” y después lo usa, todo hay que decirlo, de manera mucho más inequívoca y ajustado a la vieja fórmula que Homero. Lo ha oído de otros aedos.

En todas las letras griegas clásicas, la palabra sólo aparece dos veces más. Apolonio de Rodas, un imitador homérico, también escribe “ proxny ” cuatrocientos años después (Argonautica I, 1118 y II, 249). Pero ignora la vinculación formular con “matar hijos”, “exterminio radical” o parecidas. Simplemente pone el adverbio por prurito arcaizante y pedantesco. Supone que quiere decir “completamente” o algo parecido, como figura hoy en los diccionarios. Como no ve la fórmula –y aún menos la oye–, cree que la palabra vale igual en cualquier otro contexto y la usa mal.

Ahora piensa que este Apolonio era director de la famosa biblioteca de Alejandría y uno de los interventores de la fijación del texto

homérico. Ya puedes imaginar qué cosas pudieron pasar, cuando estos sabios gramáticos enredaban con los papiros de la Ilíada y la Odisea.

El que hace de Homero

EL POETA de la Odisea … ¿qué decir de él? Para empezar, no se le conoce nombre. Ya hace veinticuatro siglos que los corizontes – como llamaban a aquellos gramáticos alejandrinos que proponían dos autores diferentes para la Ilíada y la Odisea – denunciaron su presencia. Pero como la atinada observación no tuvo éxito, no hay tradición alguna de nombre para él.

Este poeta era un pieza de cuidado y pasa más desapercibido de lo que merece. Al decidir hacer de Homero que hace de aedo, ¿es de creer que ha renunciado a ser autor con nombre propio, porque prefiere confundirse con el maestro, emularlo y anularse cual búdico ente volátil en un nirvana homérico? Ni hablar. ¿Cómo nos vamos a creer esa simplicia? Éste adquirió la marca, que era lo valioso, o él lo apreció así, en aquel momento. Pero a cambio, como es natural, se quedó con la empresa y el derecho a gestionarla.

Los homeristas suelen ver los préstamos y traspasos de la Ilíada a la Odisea. Claro, se dicen, es lo natural. En cierto modo lo ven "legitimado". Se trata del émulo, del admirador, hablan de mímesis creativa y otras lindezas. Siempre se mira en esa dirección.

Pero la importante y reveladora es la opuesta, la que se pasa por alto. ¿Cuánto y con qué miras ha interpolado el poeta de la Odisea en la Ilíada ? Después de todo, lo tenía más fácil que nadie y era lo más natural. ¿Iba a adquirir la famosa denominación de origen, pagando con la relegación al anonimato de la suya, para no gestionar la empresa?

Las parejas que forman el autor y su héroe, en este caso, Homero y Aquiles, por un lado, el poeta de la Odisea y Ulises, por otro, han tenido destinos muy significativos en esta posteridad repartidora de prestigios. De los autores, Homero es el famoso; pero si se le hace una auditoría cabal, se verá que es mayormente por actuaciones de la firma gestionadas por el poeta de la Odisea. De los héroes, no cabe duda de que Ulises, casi cien por cien producto del poeta de la Odisea, es el más famoso y, cosa muy significativa, el más útil y

socorrido en la producción literaria posterior.

La beneficiada colateral en el reparto de prestigios ha sido Troya, que ha obtenido su desentierro, y la arqueología, que ha adquirido un montículo de fortuna. Los actuales sabios excavadores tienen un especial empeño en reconstruir el perfil de las ruinas que contemplaría Homero, cuando fue a inspirarse para el poema que narraba hechos sucedidos cinco siglos atrás, en la ciudad abandonada desde hacía doscientos años. Se trata, sin duda, de unos optimistas.

¿Tú crees que Homero pudo tener especial interés en visitar la escombrera? Se ve que la posteridad lo imagina como aquellos goethes postineros de ruina al fondo y elevados pensamientos, justo aquellos que creían que Homero no existió, pero ellos sí. En cualquier caso, Pilos la arenosa, la lejana Alibe rica en plata, las bien cimentadas casas de la fragosa Comna, la remota Armidón cuyo límpido río Axio suele saltar del lecho, Itón magnífica para las ovejas, Itoma de quebrado suelo y los labrantíos de orillas del Tiraresio, le importaron a Homero tanto como la sagrada Ilios de baluartes fortificada, o sea, nada al lado del héroe y su cólera divina.

Una pequeña invención preparatoria

EL POETA de la Odisea menciona en su obra un lance heroico que, si de veras hubiera existido en el tapiz Troya, profetizaba con siglos de antelación las figuras de Homero y él mismo. Deja entender que Aquiles y Ulises, el héroe de la Ilíada y el de la Odisea, tuvieron una discusión épica y al grave asunto se dedicó un canto famoso que no ha llegado a nosotros. No por casualidad, en el crescendo laudatorio que precede a la revelación de la identidad de Ulises, lo recuerda (VIII, 73): “Indujo la musa al aedo a cantar la gloria de los hombres de aquel pasaje de canto cuya fama llegó hasta el ancho cielo, la discusión entre Ulises y Aquiles, hijo de Peleo. Cómo una vez discutieron en un florido banquete de dioses con palabras violentas”.

El banquete de dioses y héroes es una invención del poeta de la Odisea, igual que la discusión y el canto que la memoraba. La intención es asignar un papel heroico a su protagonista, en un pretendido mano a mano dialéctico con Aquiles, antes de ir a Troya. Así se introduce la estupenda narración que sigue: cómo Ulises superó a todos los héroes durante la guerra y también después, al regresar.

Es el primer pasaje donde asoma el propósito medular de la Odisea: la superación de la Ilíada, la apoteosis de un nuevo héroe que dejará obsoletos y humillados a los anteriores, en especial al antiguo número uno, el detestado Aquiles.

Ulises, que pasó a la posteridad como modelo de primer héroe moderno, no tiene –¿va a ser azar?– nombre griego, ni siquiera indoeuropeo. No es posible saber si era un personaje que merodeaba por las sagas balcánicas pregriegas o si emigró de otra parte fabulosa. La cuestión es que el poeta de la Odisea consiguió hacerlo trepar en el panteón heroico griego, que luego fue universal, hasta el mejor puesto, el más duradero.

Y el propio poeta, muy en el estilo del personaje, no sólo se valió del prestigio del tapiz Troya vendiendo lances nuevos a precio de

antigüedad nunca vista, también utilizó la identidad de otro autor, el famoso Homero, a quien probablemente ni siquiera llegó a saludar de lejos, para conseguir su propósito.

Ulises y su poeta, dos advenedizos, se alían para adueñarse del negocio famoso.

Una fecha para la Ilíada

¿CUÁNDO FUE todo eso? Si ya es controvertido determinar qué pasó, podrás imaginar que fijar fecha no será menos problemático.

La datación poco menos que oficial, avalada por los homeristas más reputados, propone el año 730 a. C. para la composición de la Ilíada. Homero habría nacido y crecido a la vez que la escritura alfabética griega, al tiempo que escuchaba con provecho a los últimos divinos aedos. Aún mejor: tuvo una infancia acunada por la épica oral, una juventud florida de ecos cantores y aplicado estudio de la novedad gráfica, para alcanzar una madurez dedicada a pulir venerandos hexámetros cálamo en ristre. La intersección, conjunción e inflexión de las estupendas circunstancias, con el mero añadido del genio poético, hicieron el milagro.

Hay dos prejuicios, uno inconfeso y otro no tanto, que hacen atrasar le fecha todo lo posible, a veces, a costa de algún imposible, incluso para genios como Homero. El primero es que contra más antiguo mejor, porque sí y porque la tradición dice que fue el primero. El segundo, que por decreto de alguna autoridad ignota pero ubicua y tenaz como ella sola, la Ilíada y la Odisea no pudieron surgir en un tiempo en que ya hubiera autores que no tenían en cuenta la épica oral. No han de ser contemporáneas de Hesíodo o Aristeas, por mencionar algún autor del siglo VII, sino todo lo anteriores que se pueda.

No veo por qué. La única condición imprescindible para datar a Homero y el poeta de la Odisea es que sea una época en que ellos pudieran asistir a recitales de divinos aedos. Y estos no fueron exterminados de anterrodilla en el siglo VIII a causa de la letal presencia de la escritura. Si la épica oral ha llegado hasta el siglo XX, en Yugoslavia y en Uzbekistán, ¿en virtud de qué decreto gubernativo se abolió en Grecia cien años antes de Solón?

Suprimidos los prejuicios –que como sabes están para facilitar los juicios–, la datación no es más fácil, sino todo lo contrario. Hay que determinar lo que en la jerga especializada llaman un terminus ante

quem, que es una fecha antes de la cual Homero hubo de haber escrito su Ilíada. Si, por ejemplo, desentierran en Quios una crátera labrada con una inscripción que diga “recuerdo de la performance lectora de la Ilíada hecha por el divino aedo calígrafo Homero durante los Juegos Olímpicos de 776”, la cosa parece clara: el poema debió estar escrito para entonces y hasta se deduciría algún indicio sobre su autoría. Como no suele ser tan fácil, el terminus ante quem se suele establecer por decreto-ley, que lo hace, bien mirado, más fácil todavía: “se prohíbe establecer la fecha fuera del siglo VIII a. C.”.

El otro terminus se llama post quem. Hay que buscar en Homero algo, una noticia, una mención, que aluda a un suceso datable con certeza y muy próximo al momento de la redacción, así sabremos que tuvo que escribirse, como mínimo, justo después.

Del propio poema y su acción narrada no se deduce la época de su origen. Los héroes homéricos viven en la Edad de Bronce y el autor, que no descuida los detalles, los hace combatir con armas de la cruel aleación. Con todo, una lectura vigilante desvela distracciones como que Héctor le diga a Aquiles que guarda en el pecho “un corazón de hierro”, lo mismo que Euríloco a Ulises. Tate, tenemos terminus, te dices. Pero la cosa tiene su puñeta: ¿cómo sabes que no se refiere al hierro meteorítico, ya conocido por los micénicos y venerado por sus propiedades magnéticas? ¿Cómo probar que se trata de hierro de la Edad de lo dicho?

Quizá no haya que afinar tanto; puede que la severa comunidad científica admita como hipótesis provisional que Homero finge vivir en la Edad de Bronce, pero seguramente es posterior. Mientras no te arrimes a la raya del siglo VIII, los controles son muy permisivos.

Pero hay indicios que invitan a pasar la raya. En el canto sexto de la Ilíada, el eximio Belerofonte aparece portador de un díptico que lleva funestos signos grabados. El rey de Licia lo abre y, según parece, lo interpreta. ¡Lee! ¡Se trata de un escrito! Y además se deduce que Belerofonte será eximio y valeroso, pero no iletrado, porque lleva el díptico cerrado, por exigencias del guión, a fin de que ignore el fatal mensaje. ¡Albricias Alvar Fáñez, ca habemos terminus ! Para más fasto, se trata del precedente magistral de un lance muy recurrido en literatura: ahí tienes Hamlet, donde los

infelices Rosencrantz y Guildenstern portan mensajes que desconocen y serán fatales para ellos.

Y espera, que si vas avizorando más rastros gráficos, verás que un canto después el valeroso Héctor se compromete a erigir una lápida a su adversario muerto, de modo que los transeúntes sepan y no se equivoquen, ni conjeturen, sino que la vean y en el acto digan: "Mirad el elevado túmulo del difunto guerrero hace tanto tiempo fenecido en noble combate con el divino Héctor". Todo eso, exactamente. Será que lo pensaba poner por escrito, ¿no?

Y aguarda, que viene el mejor: el cenotafio que Menelao erigió en honor de Agamenón, muerto ultramar a manos de su ojos de perra, pedrusco grabado con miras a su "inextinguible gloria", según asegura con modestia en el cuarto canto de la Odisea, ¡quedó enclavado en Egipto, tierra de ávidos lectores de piedras y papiros! ¿Lo encargaría bilingüe micénico-egipcio?

Es evidente que se juega con la alusión a cierta capacidad escribidora y lectora de los héroes. Lo que no va a hacer Homero es sacar a un aedo que escribe, porque sabe muy bien que ya no sería aedo.

Como mínimo en cuatro ocasiones, Homero y el poeta de la Odisea se muestran conocedores, no ya de la escritura, sino de otra cosa mucho más significativa: un público conocedor de la existencia de esa nueva técnica.

¿Nueva, he dicho? Un momento, vamos a suspender lo de las albricias, no nos pase como cuando el hierro, que se quedaron en casi nada. Esto podría ser otra puñetería: si Homero ha tenido el cuidado fingidor de armar de bronce a los héroes, lo mismo puede hacer como que la escritura es la lineal B, celebérrima por usarse en los centros palacianos micénicos del segundo milenio a. C.; o, puesto a enredar, cuneiforme sumeria, mil y pico años más antigua todavía.

No. No podría hacerlo. Sería como si diéramos con un pasaje en el Diario del viaje a Italia de Montaigne, donde habla de los bloques erráticos que los glaciares han dejado en la campiña, o una parrafada donde Kant reflexiona sobre los atisbos de razón práctica

detectables en los virus. En el acto sabríamos que son falsificaciones, porque maravillas así sólo pueden redactarse en nuestros días. Los bloques erráticos y los virus existían –o existirían, digo yo– en tiempo de Montaigne y Kant, pero no la versión que hoy disponemos sobre su origen, en este sentido son invenciones recientes. La escritura lineal B también es una invención de nuestros días, porque sólo ahora hay quien pueda (re)leerla, treinta y tantos siglos después de ser escrita. Es tan reciente la invención que, en el tiempo que Sartre hacía sermonear a sus troyanas, justo había dos especialistas capaces de balbucear algo ante una tableta.

Hoy sabemos que en el siglo VIII los griegos salían de un túnel de cuatro siglos sin escritura y que las heroicidades épicas lo atravesaron en muy buen estado de conservación a bordo de hexámetros. Pero Homero y su público no tenían por qué saberlo. Por otra parte, los hexámetros jamás fueron escritos en los buenos tiempos micénicos, la idea revolucionaria de hacer que bajaran del éter y se posaran en letras fue de Homero y lo hizo muy a punto, porque la escritura les imposibilitaba continuar su longeva vida aérea y memoriosa.

La alusión a la escritura por parte de Homero sólo puede referirse a la adaptación al griego de los signos fenicios. Se discute la fecha de su introducción, pero lo cierto es que no hay ejemplos de inscripción más antiguos que un ánfora del 775 a. C.

Piensa en media docena de letras, eso es una inscripción. Y ahora piensa en quince mil seiscientos noventa y tres hexámetros, ahí tienes la Ilíada. Por más interpolaciones y mutilaciones que se quieran suponer, la original no tendría una extensión muy inferior, si no la tenía superior.

No se trata de escribir de corrido, que ya es correr, sino de componer la Ilíada. Eso conlleva, muy como mínimo, corregir el propio texto y poder leer otros. Tenía que ser una técnica extendida, no la de inscribir ánforas, sino la de escribir textos largos. Mira que estoy dispuesto a concederle a Homero lo que sea; pero hacerle escribir cuando aún no había manera me cuesta un poco. No podemos ponerlo solo, ni siquiera a él, escribiendo en medio de ágrafos. Y antes del 700 es muy improbable que la escritura estuviera lo bastante difundida para ser el revolucionario

receptáculo de la Ilíada.

Y otro detalle, que puede parecer bobada, pero que se las trae. ¿Dónde escribía? ¿Sobre qué material? ¿La Ilíada en tabletas de arcilla? ¿Hábilmente cincelada a estilo egipcio o pictoluvio? El papiro se traía de Egipto y antes del siglo VII no había contactos regulares. Estoy dispuesto, por ser Homero, a conceder compras de remesas especiales, carísimas, a cien bueyes el pliego, por medio de unos fenicios que hacían la ruta Tiro- Mileto y a los que se encargaba expresamente, también concederé que un noble mecenas de Samos le costease el material, por ser vos quien sois, allá por el año 750 a. C. Pero el mar de concesiones empieza a ser oceánico y desfondado.

> ¿Cuándo llegaron las amazonas a la literatura?

COMO NO bastan concesiones, buenas maneras ni conjeturas razonables, hay que dar con un terminus terminante. A ver si te digo un par de ellos.

Que la Ilíada desconozca el Mar Negro, su descubrimiento y colonización por los griegos del siglo VII, y los movimientos políticos y guerreros en Asia Menor Occidental y sus costas, donde tenía lugar la acción narrada y vivía el poeta, en una palabra, que la Ilíada no tenga noticia alguna de su entorno en el siglo VII, es considerado muy natural y probatorio para quienes la datan en el siglo VIII a. C.

Lo que está por ver es que eso sea cierto. Verdad es que el poeta demuestra una asombrosa capacidad y destreza al redactar un catálogo de contendientes y muchos otros lances, casi tal y como se recitarían en el siglo XII a. C. Y también hay que reconocer la total ausencia de alguna nota al margen del tipo “me resulta muy penoso concentrarme en el canto de la cólera de Aquiles, se confirman las peores noticias: un contingente cimerio avanza por la costa de Frigia Oriental, oh Zeus, temo por mi recital ante el rey Midas” que vendrían bastante bien para establecer fechas y alguna otra minucia.

Pero hasta el divino Homero, que tiene su corazoncito, y no de hierro, cede a la tentación de dar un papel de figurante a promesas de la mitología de su tiempo, una oportunidad a las jovencitas para que vayan haciendo tablas al lado de los grandes héroes.

Las amazonas entraron en la literatura occidental de la mejor mano posible, en la Ilíada se las cita dos veces. La primera por boca del rey Príamo, al que recordarás porque lo dejamos hace un rato conversando en la muralla troyana con Helena, la divina entre las mujeres. Está contando batallas y recuerda (III, 187-9): “…a orillas del Sangario, aquel día en que llegaron las amazonas…” El río Sangario desemboca en el Mar Negro, y atraviesa el país que los hititas llamaron Masa, y los griegos, Frigia, al Noroeste de Asia

Menor.

Unos hexámetros más adelante, entre las hazañas de Belerofonte –el héroe eximio y valeroso, pero no iletrado, quien se pasó tanto haciendo cosas grandiosas que atrajo la peligrosa admiración de los dioses y acabó muy malamente– se cuenta (VI, 186): “en tercer lugar, exterminó a las amazonas semejantes a hombres”. Este Belorofonte procedía de Éfira, ciudad de Argos, excelente comarca para la cría caballar, pero se estableció en Licia, Asia Menor Occidental, donde consiguió un empleo de rey. O sea, según se cuenta en la Ilíada, hizo justo lo que la historia dice de los griegos ya letrados del siglo VII a. C.: colonizar la costa anatolia.

El mito de las mujeres guerreras, las “matadoras de hombres”, se repite en varias culturas y épocas. En las costas del Mar Negro, los griegos oyeron hablar a unos nómadas venidos del Norte de las características legendarias de ciertas damas belicosas que se amputaban el pecho para tirar con el arco. Herodoto y otros autores como Apolonio de Rodas dan noticias de testigos del fabuloso matriarcado.

¿Qué quiere decir “ amazona” ? Herodoto entrevistó a los escitas sobre ése y otros temas de actualidad que recopiló en su libro cuarto, también llamado Melpómene. Dejó entender de ellos cosas curiosas, como que pasaron de la vida urbana a la nómada, tras sesuda reflexión (46): “Han hallado cierto secreto o remedio muy sabio y es su modo de impedir que cualquier agresor que vaya contra ellos escape y tampoco que ninguno los alcance, si no quieren ser descubiertos. En efecto, como no tienen ciudades fundadas, ni murallas levantadas, sino que llevan la casa consigo, son arqueros a caballo, no viven de cultivar la tierra, sino del ganado y viven en carros, ¿cómo no van a ser invencibles?” Vino luego (110) la pregunta, y pasó un chiste, como verás si lo lees.

Herodoto no puede dudar de que “ amazona ” sea palabra griega. ¿Cómo no va a serlo, si la emplea el gran Homero que, según el propio Herodoto creía, vivió cuatrocientos años antes y fue contemporáneo de Hesiodo? Los escitas, por su parte, de Homero quizá no supieran mucho, pero sí que “ amazona ” es palabra escita de toda la vida. Así que el uno, el escritor griego, pregunta: ¿cómo se dice “amazona” en escita? Pero el otro, el escita del carro, no

puede menos que entender: ¿qué quiere decir “amazona” en escita?

El pequeño malentendido tuvo su consecuencia, porque el escita sabía, aunque no hubiera ido al carro-escuela, que en la definición no se dice lo definido. Así que explicó “ amazona ” en otros términos. Herodoto anotó –seguramente mal, porque no oímos bien el idioma que no sabemos– “ Oiorpata ”. Y averiguó, de los gestos del escita, que eso era una palabra compuesta de “hombre” y “matar”. Así, aún se consolidó más la convicción de que “ amazona ” –que en escita se dice “ oiorpata = matadora de hombres”– es una palabra griega, cuya misteriosa etimología había que dilucidar, por las buenas o como fuera. De ahí nació “ a-mazone = la sin pecho”, que es un delirio de explicación, pero ha llegado seriamente al siglo XX, y no sé si también a éste.

Los cimerios

AMAZONA ES lo que los lingüistas llaman préstamo, una palabra de un idioma usada, casi tal cual, en otro. La lengua prestamista fue el iranio, que abarca muchos dialectos y es pariente del griego, pero lejano, porque hacía unos dos mil años que no se saludaban, desde que se separaron sus hablantes, los unos para entrar en la península balcánica y los otros para nomadear a caballo por las estepas.

La cuestión ahora es averiguar de boca de qué iranios llegó a oídos griegos, en tiempo de Homero, la maravillosa historia de las mujeres matahombres llamadas “ amazonas ”. Por otra parte, el rey Príamo ha sido tan amable de informarnos sobre el lugar donde tuvo lugar ese encuentro: fue en Frigia, a orillas del río Sangario.

Esos iranios sólo pueden ser los cimerios, emparentados con los escitas y hablantes de una lengua muy semejante. Te preguntarás por qué y tendré que contártelo.

También los cimerios eran nómadas a caballo, acaso más por afición innata que por reflexión meditada. Lo seguro es que el año 715 a. C., pasaron el Cáucaso y llegaron a Urartu, el país que estaba en el extremo oriental de la península anatolia y lindaba con los asirios por el Sur. Su centro venía a ser el curioso lago alcalino de Van.

En un paraje llamado Gamir, los “ gimirrai ” como figuran los cimerios en los textos asirios cuneiformes, entablaron fiera y descomunal batalla con el ejército del rey Rusa I de Urartu, al que derrotaron en toda la línea. La circunstancia fue aprovechada por el rey asirio Sargón II, genio de la estrategia, para atacar y derrotar inmediatamente a los perdedores.

Todo esto es de público dominio porque está en el Louvre, en una misiva tableta que Sargón II escribió, a modo de informe vanaglorioso, al dios Assur. Ahora bien, como el astuto rey quería quedarse con todo el mérito ante el dios, se jactaba de haber atacado y vencido él solito, en su carro de combate, el corazón del reino de Urartu, olvidando el detalle de que los cimerios le habían

allanado el camino. Esto otro es sabido de otra misiva tableta que el príncipe Sanherib envió antes a su regio padre, el ya mencionado soberano Sargón II el Estratega. Le decía que los cimerios habían matado a casi todo el ejército urartuano y el rey Rusa se había salvado con vida por muy poco, mientras el reino entero había quedado manga por hombro. Sargón II derrotó, pues, a los perdedores en la primavera del año 714; y el rey Rusa I de Urartu, harto de dos raciones de lo mismo, se suicidó.

No consta si el dios Assur acabó por enterarse de todo y tomó medidas. Sí, en cambio, se deduce de otra tableta del ya rey Sanherib que su padre, Sargón II el Estratega, fue derrotado y muerto por los cimerios en el año 705.

La siguiente noticia histórica de los cimerios reza que atacaron el reino de Frigia, con muy poco miramiento por las personas y las cosas, y que al rey Midas le sentó tan mal todo aquello, que también se suicidó. Según la reconstrucción de las fuentes occidentales basadas en el traductor latino del historiador Eusebio de Cesárea, eso sucedió entre los años 700-696 a. C.

No hay rastro de presencia ni actividad griega al borde del Mar Negro que sea anterior a esta fecha. En otras palabras, los griegos no pudieron encontrarse antes con los cimerios, para platicar sobre historias maravillosas de amazonas, admirar su monturas veloces, pasmarse de que hicieran queso y cuajada, y, de paso, colonizar un poco los contornos. Precisamente la caída del antiguo reino de Frigia significó una puerta abierta para los hablantes de la lengua de Homero y posiblitó por primera vez que fundaran ciudades a lo largo de la costa Norte de la península anatolia.

¿Lo digo de una vez? Ningún griego oyó la palabra “ amazona ” antes de iniciarse el siglo VII, así que en la Ilíada sólo se pudo escribir después.

La primera representación plástica de una amazona es un escudo de arcilla, procedente de Tirinto en la Argólida –qué casualidad, allá por la tierra del eximio Belerofonte–, también datado a principios del siglo VII. Se ven dos personas combatientes, la que lleva las de perder viste falda hasta los tobillos y se le ve el pecho, cualquiera diría que es una mujer. Y detrás de ella aún se ve a otra faldona. Lo

de que amazona significa en griego “la sin pecho” aún no se había inventado. Faltaban más de dos siglos para los días de Herodoto.

Navegar contra corriente

UNO DE los obstáculos, no ya político y guerrero, sino estrictamente técnico, para la colonización del mar Negro era la fuerte corriente en contra que hay en el Bósforo Tracio, como se llamaba en la antigüedad el estrecho frente a Bizancio, la ciudad fundada por los griegos a mediados del siglo VII.

Cinco nudos en contra exigen una fuerza superior a otros tantos para avanzar. En los tiempos homéricos, también. Eso hacía inviables las cóncavas naves veleras, salvo días de gran bochornera favorable que Hesíodo (Trabajos y días, 663-70) se precia de conocer con antelación. Respecto a las naves largas, no tienes idea de los precios prohibitivos, dracmáticos y talentudos que alcanzaban entre manufactura y mano de remo. Muchos autores del siglo pasado aseguran que la técnica naval griega no pudo superar regularmente el Bósforo antes del año 700 a . C.

En la Ilíada también se alude a un tema tan vigente en su siglo como fue la corriente famosa del (II, 844-5): “rápido Helesponto que protege dentro a los tracios”. Desde el punto de vista guerrero era, en efecto, como un baluarte líquido. Puedes apostar que esta mención de la corriente, que luego se repite, no se recitaba en la época micénica y que se trata de un apunte de actualidad homérica.

¿Quiénes son los tracios? Según las enrevesadas noticias de Herodoto (V, 3), los tracios son el pueblo más numeroso del mundo, después de los indios, y comprenden estirpes de muchos nombres que cambian según el país, aunque tienen las mismas costumbres típicas de los nómadas. Por su parte, los arqueólogos llaman “bronces tracio-cimerios” a un tipo de arneses caballunos y armas de los nómadas indoeuropeos y dan por sentada cierta unidad de rasgos étnicos.

País rico en caballos

A PRINCIPIOS del siglo VII a. C., hay unos nuevos habitantes en Frigia que practican chocantes modos de vida. Y Homero, que trabaja en una epopeya cuya acción se situaba en la Tróade –la comarca en torno a Troya, que es parte de la propia Frigia–, los menciona expresamente. Al iniciarse el combate en torno a las naves, Zeus se cansa de mirar Troya y dirige sus radiantes ojos (XIII, 4-6) “allá hacia el país de los tracios, ricos en caballos, […], y de los ilustres ordeñadores de yeguas que se alimentan de leche”. Beber leche era una rareza a ojos griegos; y ordeñar yeguas, otra mucho mayor. Por azar, era lo cotidiano entre los cimerios.

Ese “país rico en caballos”, que Homero cita varias veces en la Ilíada y sitúa en la antigua Frigia del rey Midas –cuatro hexámetros antes de hablar de las amazonas, el rey Príamo recuerda: “vi a los numerosísimos frigios poseedores de rápidos caballos”– pudo ser llamado Arimaspea por los mismos traedores de la palabra “ amazona ”, es decir, los cimerios, que eran sus habitantes cuando se redactaba la Ilíada. “ Hyppopolos ” en griego significa lo mismo que “ arimaspos ” en cimerio: “rico en caballos”. Existió, en efecto, un poema titulado Arimaspea que escribió Aristeas de Proconeso en el siglo VII.

La obra no se conserva y sólo disponemos del testimonio de dos lectores. Uno, Herodoto, hace una mención indirecta cuando informa de que arimaspo significa en escita “de un solo ojo”, lo cual es tan cierto y bien fundado como que amazona quiere decir “sin pecho”.

El otro lector probado de la Arimaspea es el Anónimo del Sublime, al que recordarás por ser aquel teórico literario romano que concedía muy distinta calidad a la Ilíada y la Odisea. Éste compara una descripción de tormenta que aparece en la Arimaspea, con otra de la Ilíada, y concluye que el autor de aquella obra tiene un discurso hinchado y florido, pero no grande ni sublime.

Conclusión: las amazonas y los nuevos habitantes de ese país rico en

caballos que fue la Frigia del rey Midas no son anteriores al siglo VII. No son, por decirlo de otra manera, figuras del gran tapiz abigarrado, que se mantuvo durante siglos en la memoria colectiva de los aedos y su público, merced a una gran urdimbre de hexámetros prestigiosos.

Pero sí que se mencionan en dos poemas posteriores a la Ilíada, aunque del mismo siglo VII: Arimaspea y Etiopíada. En esta última obra, aparecen las amazonas como aliadas troyanas que pelean contra Aquiles. Su autor, Arctino de Mileto, es un emulador de Homero.

Nombres parlantes

POR SU parte, el poeta de la Odisea –que como su nombre indica era poeta y por lo tanto liante–, decidió, porque le pareció útil para su menester, que los cimerios tenían un nombre parlante.

Lo de los nombres parlantes es un recurso más viejo que la tos. Consiste en que los personajes se llamen de un modo significativo, acorde con su papel o aspecto. Ahora bien, una cosa es un nombre parlante en el idioma propio y otra, bien distinta, interpretar un nombre de otro idioma como si fuera parlante en el propio. Ejemplo de lo primero sería el nombre de los etíopes, que es parlante en griego, porque significa "caras quemadas". En cambio, si yo digo que los cimerios se llamaban así porque vivían en las cimas, estaría haciendo lo segundo.

Esto es lo que hizo el poeta de la Odisea, cuando dio a entender, al principio del canto XI, que kimmerios (cimerio) viene de xeimerios (invernal). Todo para atribuirles vivir en una perpetua invernada nubosa, apartados del sol, sumidos en la noche funesta –de ahí viene lo de "oscuridad cimeriana"–, justo en las inmediaciones del mundo de los muertos.

Estrabón dice que el poeta de la Odisea se vengó así de los destrozos ocasionados por los cimerios en las ciudades costeras griegas de Asia Menor. Al menos, tiene la sensatez de atribuirlo a una arbitrariedad poética.

Los especialistas, en cambio, llevan desde la antigüedad indagando, discutiendo y excavando en busca de los fabulosos cimerios de la Odisea. Tienen para largo.

Hacen bien, no obstante, porque se trata de una labor de honda raigambre clásica. Lo del malentendido iranio/griego constituye poco menos que un género.

El nombre actual del Mar Negro es medieval, antes se le llamaba " Ponto Euxino ", conforme a la tradición griega, con el supuesto

significado de “mar acogedor”. Plinio y otros autores sabían que antes, en tiempo de Píndaro, se llamaba “ Ponto Axeino ” que era lo contrario: “mar inhóspito”. Estrabón explicaba el nombre antiguo en razón de lo intratable de sus habitantes costeros, los escitas. Con el tiempo, los griegos, sobre todo los de Mileto, civilizaron e hicieron propio aquel mar, con lo cual se tuvo por más oportuno llamarlo “acogedor”.

En cambio, Diodoro de Sicilia emite el informe, sin duda más fiable, de que fue Heracles, tras acabar famosamente con las amazonas que por allá pululaban, quien decretó el cambio de axeino/inhóspito a euxino/acogedor.

El antiguo griego “ axeino ” es, cómo no, otro préstamo iranio –de “ axaina ”, oscuro o negro– que data de los tiempos amazónicos y aquellas amenas conversaciones habidas con los cimerios recien llegados a Frigia.

Un par de preguntas

VAMOS AL ataque. ¿En qué consiste la creación de Homero, si la Ilíada trata de un tema ya establecido desde los tiempos micénicos? ¿Qué lugar deja para el genio del autor la narración del sitio, toma y destrucción famosos de una ciudad célebre, atacada y defendida por personajes conocidos, a su vez movidos por causas archisabidas? ¿Cuánto ha podido inventar Homero? ¿Es la cólera de Aquiles cosa suya o también venía instalada de serie?

Empiezo por la última, como suelen hacer los personajes homéricos cuando les hacen varias preguntas a la vez, y digo que no. La cólera, en la dimensión capital que alcanza en la obra, es creación del poeta. Además, "cólera" (menin) es la primera palabra del poema, y eso es terminante. En la preceptiva del canto épico, era como si dijera: atención, este canto es la Menisea, el poema de la cólera.

La opinión sostenida por algunos homeristas venerandos como Wilamowitz, el filólogo prusiano que polemizó con Nietzsche, de que la auténtica Ilíada, la original, la " Ur-Ilias ", tenía que acabar con la muerte y los funerales de Aquiles es una visión infantil, propia de la modernidad didáctica. Homero no está biografiando a Aquiles, ni contando la de Troya. Está pendiente de otra cosa.

La intervención genial del poeta está, sobre todo, en el montaje y la edición de las escenas. Las secuencias pueden parecer parte de un collage desmadrado al lector que se distrae queriendo comprender el gran tapiz abigarrado de Troya, los héroes y los dioses, que mira boquiabierto acá y acullá y pierde de vista lo que se cuenta. Al público de Homero no le pasaba, porque se sabía de memoria el contenido del gran escenario y percibía en el acto cualquier recreación, ampliación, remodelación, en fin, cualquier cambio, incluso de enfoque, que tuviera lugar en su interior.

Para empezar, siempre se ha dicho que la acción de la Ilíada tiene lugar durante el sitio de la ciudad de Troya por los griegos. ¿Sí? Pues, según el texto, más bien parece lo contrario.

¿Quiénes son los sitiados, los griegos o los troyanos? La peste, mal típico de ciudad sitiada, aparece a los cuarenta y pocos hexámetros de empezar la obra. Pero no en Troya, sino en el campamento griego. Desde el principio, el autor presenta un llamativo contraste entre el gran escenario antiquísimo y sabido de antemano por el público –los héroes griegos sitian, toman y destruyen Troya– y la acción efectivamente narrada: los griegos se encuentran bloqueados, diezmados, divididos entre sí, y agobiados por un enemigo que les acosa.

¿Quiénes están apurados tras una mala muralla que ni les protege, los griegos o los troyanos? Los aqueos de rizadas cabelleras llevan nueve años quietos en el mismo sitio. Se cuentan grandes hazañas de Aquiles cuando saqueó dos docenas de países; pero en el eterno presente iliádico ellos están copados y no se atreven a separarse de la costa. El continente, representado por los altivos bastiones de Troya, no sólo es inabordable, sino amenazante. Han pensado en irse muchas veces, pero no se resuelven a nada. Tras la recogida y quema de sus muertos innumerables (VII, 433), en plena noche del alma, se ponen a construir una muralla, con robustas puertas de hojas bien asentadas, para controlar el acceso de carros y caballos, elevadas torres defensivas y un foso en derredor, ancho y profundo, bien guarnecido de estacas afiladas. Todo eso, dicen, para la defensa de ellos mismos, sus posesiones y sus naves. La idea original y la dirección de obra no es de guerreros propiamente dichos, sino del viejo Néstor, ya muy decrépito para combatir, pero conocedor de los arcanos de la guerra.

La anomalía de que unos presuntos sitiadores dediquen desesperados esfuerzos nocturnos a levantar y reforzar una muralla, bajo dirección de un viejo estratega, es un elemento clave del poema. Un aviso de pararse a mirar. El surgimiento de la actualidad perentoria en un escenario del pasado.

¿No iban a tomar Troya? Cualquiera diría que están defendiendo, mal y deprisa, una nueva ciudad fundada en territorio hostil. Para colmo de males, con las prisas, se olvidan de hacer perfectas hecatombes a los inmortales y Poseidón siente divina admiración, peligrosísima, ante la arquitectura nocturna de los aqueos. Mal agüero para la muralla; parece ser que no durará ni alcanzará gran

fama venidera.

¿Quiénes perecen a los pies de su propio muro, caídos en su foso, intentando tapar brechas? Los sitiadores; porque la muralla de Troya, la ciudad sitiada, hace más bien de tranquilo mirador, mientras la de los aqueos es un matadero. ¿En qué lado campa por sus fueros la ingente Fuga, compañera constante del glacial Terror y la mortal Angustia? No hace falta ni decirlo. Los troyanos pernoctan fuera de sus muros, esperando la mañana para escalar la muralla de los sitiadores. ¿Es el mundo al revés?

¿Quiénes temen al fuego y quiénes son los incendiarios, los griegos o los otros? En cualquier manual del perfecto tomador y saqueador de ciudades se puede ver que el fuego es elemento imprescindible. Aquí nos encontramos con que son los troyanos los traedores de pirómanas intenciones en forma de antorchas. Al cabo de un dramático combate que dura varios cantos y donde los griegos defienden a la desesperada su muralla, los troyanos, tras su jefe Héctor, superan el foso y los baluartes, y siembran el terror entre los aqueos que ven venir la gran chicharrina.

Toda la obra está recorrida por la impresión de que los previstos ganadores están cercados y a punto de ser exterminados. De hecho, en la Ilíada no se lucha para tomar Troya, que casi todo el tiempo es un lejano motivo en el horizonte escénico, sino por la supervivencia de los griegos. La súplica a Zeus del jefe Agamenón es clara (VIII, 243): “Déjanos siquiera huir y salvarnos, que los aqueos no seamos exterminados por los troyanos”.

La victoria final del bando griego, siempre consabida para el público de Homero, pero que tiene la mínima expresión –un solo hexámetro (XII, 15), frente a la gran masa textual que detalla su situación límite–, acentúa hasta el máximo ese contraste que sostiene el gran canto de la cólera. ¿Qué efecto perseguía el poeta con esa gran tensión dialéctica?

Nuevas colonias griegas

LA HISTORIA asegura que durante la primera mitad del siglo VII a. C. los cimerios nómadas ordeñadores de yeguas y demás rusticidades curiosas no dejan de ser lo que han sido siempre: inquietos y temibles atacantes de las ciudades. En este caso, las nuevas fundaciones griegas costeras. El décimo año entrante, que al inicio de la Ilíada en apariencia celebradora de la memorable heroicidad micénica figura como el de "estamos hartos, no podemos más" de los aqueos ante Troya, es en realidad el décimo año entrante "desde que fundamos la polis y nos arreglamos mal que bien con los ordeñadores de yeguas que viven en carros, pero es de temer que se acabaron las contemplaciones y nos van a saquear, incendiar y hacer polvo la acrópolis y a nosotros dentro, según su inveterada costumbre". Ésta es la clave alusiva de la Ilíada.

De hecho, el poema ambienta, en el soberbio decorado de un antiquísimo motivo heroico, un hecho de actualidad: el ataque por parte de los cimerios a las colonias de la Jonia asiática. No sólo se trata, que ya es mucho y es lo principal, de ese ataque exterior. En ese momento preciso y en esas nuevas urbes, empieza a surgir una nueva estructura social muy distinta de la antigua relación de los tiempos heroico-micénicos basada en lazos de parentesco.

Aquellos griegos empiezan a ser urbanos modernos. Es un momento delicado. Hay roces y desacomodo, la gente está malmetida y, para que no falte de nada, atacan los cimerios. El canto de la cólera trasluce esas nuevas tensiones urbanas bajo nombres y hechos del tiempo heroico.

Por ejemplo, cuando terminan la desdichada muralla, llegan naves cargadas con vino de Lemnos (VII, 468). Pero se recalca que es un producto exclusivo para la autoridad. Los aqueos de rizada cabellera tienen que comprar el vino a sus propios jefes, los mismos que han organizado la campaña y los han llevado a ultramar. Además, la mercancía tiene un precio desmesurado: metales, ganados, pieles, esclavos… ¿Eso es un lance corriente en el seno de un ejército sitiador? ¿No recuerda más bien a una típica situación

de acaparación de víveres, abuso, malversación y demás bellas flores que adquieren especial lozanía en ciudades sitiadas?

A ese buen ambiente se añade la desunión entre las nuevas fundaciones por culpa de un localismo mezquino: los colonos procedentes de Mileto no ayudan a los de Samos y viceversa.

O sea, según la Ilíada, por culpa de un egoísmo jerárquico falto de miras: la cólera de Aquiles y la ruindad de Agamenón causan pérdidas gravísimas a los aqueos.

Quería animar a los suyos

¿POR QUÉ recurre al tema heroico de Troya? Es lo más natural: el gran tapiz abigarrado de Troya se mantuvo con predilección en Jonia, no sólo gracias al especialísimo soporte que fue el hexámetro. Era el preferido por ser el más próximo a los griegos emigrados en desbandada hacia Asia Menor, cuatro siglos antes, tras la caída de la cultura palaciana micénica. El lugar de la gran hazaña estaba ahí, casi se podía señalar con el dedo: "Puede que ahora estemos hechos polvo y los bárbaros nos hayan dado sopas con honda. Pero ahí mismo, en Troya, hicimos una gran heroicidad. Venga, Demodoco, canta un poco". En época de crisis y oscuro desánimo, o sea, casi todo el rato, Troya fue el bello pasado modélico y consolador.

Pero infinidad de detalles concretos del gran tapiz Troya, como la biografía completa de Aquiles o la toma de la ciudad, que parecen tan interesantes al lector actual –y lo son, de manera paradójica, gracias a la Ilíada, que se desinteresa de ellos– quedan fuera de la obra porque el poeta está pendiente de componer un canto ceñido a la suerte de las colonias de sus compatriotas. Y la nervadura de ese canto no es la biografía de un personaje ni la historia de un sitio, sino la descripción del nacimiento, consecuencias y final de un estado de ánimo en una comunidad peculiar.

La cólera del héroe pudo ser, con bastante probabilidad, un tema preexistente. Pero Homero lo magnifica y recrea según su conveniencia. Al redactar su propia Menisea, el hermoso canto de la cólera, hace ésta a medida: cuando se aplaque, renacerá la unión y, pese a las pérdidas sufridas, el enemigo caerá exterminado por el cruel bronce, como le pasó a Héctor. ¡Griegos de la nueva polis: aguantad y uníos! Entretanto, les pone peste, cerco, asalto e incendio, porque es lo que hay.

Más detalles

Y HACE que Poseidón les arengue y anime para el combate, justo cuando el enemigo acaba de superar la muralla, y que los incite al combate trayendo a su memoria a los grandes héroes (XIII, 47, 112): “¡Ayax! ¡Os corresponde salvar el pueblo de los aqueos! ¡Tened presente la fuerza y no el terror paralizante! […] ¡Porque el hijo de Atreo, el héroe y poderoso príncipe Agamenón, haya ofendido tan gravemente al veloz hijo de Peleo no hay que dejar de combatir!”

Por otra parte, Poseidón no contempla el combate desde cualquier parte. El señor que sacude la tierra asiste admirado a la lucha desde (XIII, 12) “la cumbre más alta de la boscosa isla tracia de Samos”. Es decir, Samotracia, el lugar colonizado por los griegos de Samos, la avanzadilla o cabeza de puente ante el Helesponto, donde empezaba el Nuevo Mundo para los jonios del siglo VII a. C.

Homero no sólo muestra estar pendiente de los apuros de los colonizadores griegos, también trasluce poseer conocimientos de primera mano de asuntos cimerios: sus posesiones y habilidades en materia hípica, manejos lácteos, palabras y leyendas propias como la de las amazonas… y sospecho que alguna cosa más que aclararía lo de los “impulsos” de Helena.

La palabra griega, que ya no recordarás, es hormemata. De hecho se trata de una invención purista, un término inexistente en la realidad hablada y escrita que algún gramático puso en lugar de la palabra original de Homero, porque ésta le chocaba o no la entendía.

Se ve que desde la antigüedad ha habido materia de tropiezo en ese pasaje. Los comentaristas antiguos, en vez de hacer como los modernos, que pasan por ahí como una tropa de ovejas y traducen sacándose de las teclas “rapto” o “miedo”, decían que “ hormemata ” quería decir “ merimnata ”, o sea, “preocupaciones”. Pero esta otra palabra también es un purismo traído por los pelos. Con lo que

la sospecha de que hubo mangoneo corrector adquiere traza y hechura de certeza.

Yo creo que Homero escribió un término cimerio muy parecido al que Herodoto oyó a los escitas cuando preguntó por la palabra amazona. Sería algo semejante a “ oiromarta ” o acaso “ oirognata ”, con el significado de “ matanza de hombres ”.

El significado original de los hexámetros formulares donde aparece hormémata sería “vengar las matanzas de hombres habidas por causa de Helena”.

Admirable primera obra escrita

NO SE sabe qué efecto pudo lograr aquel canto de la cólera de cara a levantar el ánimo, unir los esfuerzos y resistir contra los bárbaros ordeñadores de yeguas. Tampoco es posible saber qué fue de la colonia, si fue destruida y abandonada, o refundada tiempo después, como pasó en tantos casos. Se podría conjeturar su ubicación a lo largo de la costa Sur de la Propontis, el actual mar de Mármara, llegando, como máximo, hasta el río Sangario, ya en el mar Negro.

La fecha de redacción para la Ilíada serían las dos primeras décadas del siglo VII a. C.; entre los años 690 y 686, si prefieres números concretos

Lo seguro es que el canto sobrevivió a la circunstancia en que fue compuesto, porque su éxito entre habitantes de ciudades viejas y nuevas, palacianos urbanos o paseantes por descampado, mercaderes mundanos o rústicos sedentarios, jonios y beocios, fue arrasador.

Quienes habían oído actuar a divinos aedos no podían menos que sentir pasmo admirador ante la estética superioridad avasalladora de la obra de Homero. Los hexámetros son perfectos y de calidad suprema. La acción, que no está cargada del relleno tópico que el improvisador tiene que prodigar para no acabar balbuciendo, contiene más heroicidades de las que podrían referir media docena de los mejores profesionales en un día entero.

Si algún aedo la oyó leer, tuvo que comprender que los días de su oficio habían terminado para siempre. Si era analfabeto, debió decidir en el acto dejar de serlo. Quizá no hubo nunca en la historia de la humanidad una obra que promocionara tan vivamente la escritura y el deseo de hacerse con la nueva técnica.

Aparte de la calidad sustancial de la obra y la genialidad del autor, fue la recreación de la formulación oral y, con ella, la vinculación con el oyente analfabeto que había catado a los viejos aedos uno de

los factores que más ayudó a la perduración y reproducción del texto. ¿Cómo no querer poseer unos papiros que contuvieran tal maravilla?

De otros escritores del siglo VII que se alejaron o prescindieron de la oralidad formular, como Aristeas, Arquíloco, Alcman, Lesques o Arctino, apenas sabemos poco más que el nombre, su obra se ha perdido. Y seguro que hubo otros –más cercanos a la técnica de los aedos o del todo alejados de ella– de los que no hay memoria.

La Odisea y Egipto

CUANDO el poeta de la Odisea compone su obra, las incursiones cimerias son cosa del pasado. Utiliza nombres de lugar y hace descripciones portuarias identificables en colonias asentadas. Y no sólo remeda a Homero, siempre su admirado principal, sino que también echa mano de otras epopeyas hoy perdidas que contaban las primeras navegaciones por el Mar Negro.

El principal indicio para datar la Odisea es Egipto. El rey asirio Assurbanipal el Bibliotecario, biznieto de Sargón II el Estratega, saqueó Tebas la egipcia en el año 663 a. C. y se llevó el botín en una larguísima procesión de caravanas hasta Nínive, frente a la actual Mosul, al otro lado del Tigris. Las pasmosas riquezas de Tebas fueron una fabulosa noticia que recorrió el mundo civilizado y dejó su huella en las dos ramas de la literatura: la historia y la poesía.

El poeta de la Odisea vio la excelente ocasión de fabricar una porción de hexámetros exóticos, enviando a Egipto como turistas a sus personajes señeros. Por exigencias del guión que asegura (IV, 126): “Tebas de Egipto, en cuyas casas hay infinitas riquezas”, Menelao y Ulises recalaron en el país de moda e hicieron las Américas. De no ser por el famoso saqueo de Assurbanipal, jamás hubieran regresado de Troya dando semejante rodeo.

Y Helena, por supuesto, nunca hubiera aparecido en la Odisea exhibiendo souvenirs tebanos. Tampoco habría sido vista en las comarcas egipcias, ni como fantasma con respiración que regresa de Troya, ni como espartana virtuosísima viajera en una nube. Porque Herodoto, lector de la Odisea, no hubiera asegurado saber tan verídicas noticias de boca de los sacerdotes de Menfis. Y aún menos las habría escrito Eurípides en su enjuague dramático.

Ya ves, literatura. Al rey asirio Assurbanipal le hubiera encantado saber que iba a originar todas esas historietas en las letras de la posteridad. Porque, aparte de saqueador, era aficionado a los escritos y recolector de viejas tabletas sumerias con grandes y

estupendas historias. Y tan aficionado a esa magia que hizo redactar bellos monolitos con reversos textuales puestos cara al suelo, empotrados en el pavimento, a fin de que sólo fueran leídos vete a saber por quién y cómo.

Una fecha para la Odisea

LOS NOMBRES de los anfitriones egipcios de Helena y Menelao, y la copiosa lista de regalos enumerados (IV, 128-32) son todos griegos. Tampoco el poeta hace hablar, ni confía papel alguno, a los egipcios que menciona. ¿Qué puede indicar un petacho egipcio totalmente griego? ¿Lo ha cortado y cosido a puntarracas, justo al conocer la noticia, o, por el contrario, lo ha hecho mucho después?

Sólo para el marido de Polidamna, la fabricante de fármacos que enseñó algunas recetas a Helena, apañó el poeta un nombre con traza egipcia: Thon. Herodoto cuenta que este señor, que él llama Thonis, era guardián de la desembocadura del Nilo e intervino directamente en el celebrado asunto de Helena, como juez instructor.

Thoni, que en egipcio significa “laguna”, fue un emporio portuario de donde salía el papiro y otras mercancías egipcias. Ese puerto lagunar marismeño controlaba el tráfico de la desembocadura Canópica, la mayor y principal de todas, llamada asi porque, según una tradición que existió en la colonia griega fundada en el lugar sobre el año 300 a. C., el piloto de la nave en que Menelao y Helena llegaron a Egipto se llamaba Canopo y le dio por morirse en la isla que lleva ese nombre y también, para que no falte lío, Nelson Island. La isla está a unos cuatro kilómetros de la península de Abuqir o Canopo, que a su vez queda a unos veinte de Alejandría. Respecto al puerto lagunar de Thoni, hace más de dos mil años que se lo tragó el mar, y no se sabe con certeza en qué paraje estuvo.

En la parte occidental de la isla Canopo, que puedes confundir si te parece con Nelson Island, hay unas cisternas gigantescas, verdaderamente faraónicas, para recogida del agua de lluvia. Se dice que Menelao dejó allí encerrada a Helena, la etérea, mientras iba a encontrarse con Helena, la virtuosa. Y desde lo más hondo de las cisternas subió al cielo la bella fantasma en el dramón de Euripides.

Por lo visto, el poeta que oyó la fabulosa noticia del saqueo sólo

adquirió en esencia dos palabras para su menester: Tebas y riqueza. La primera, para variar, es un malentendido, una transcripción de oídas del nombre egipcio de la "ciudad de Amón". La segunda le dio para este argumento: uno va a Egipto y se hace rico. Para ambientar tan elaborada acción, el poeta echa mano de la única palabra egipcia que conoce: el nombre del puerto. Conforme a la usanza griega, debió suponer que Thon o Thonis sería el nombre del fundador de aquella localidad.

Lo poco o nada egipcio de la parte egipcia de la Odisea es indicio de que la redacción fue enseguida de la noticia del saqueo y un mero reflejo de ella. Nombres egipcios helenizados y papeles "con sabor local" destinados a faraones o magos de la comarca indicarían cierta distancia temporal, que sería mayor cuanta más elaboración.

Assurbanipal, por ejemplo, fue Sardanápalo para los autores griegos, quienes le adjudicaron papeles ridículos de travesti relamido. Pero eso se fraguó mucho después de la Odisea y de los días del rey bibliotecario. Las leyendas, aunque sean de mala calidad, necesitan su tiempo.

El caso opuesto al del Egipto odiseico, sería el de Príamo, el rey troyano. No es nombre griego, sino hitito-luvio, lo mismo que Ilios y Troya. No hay en eso ninguna intención premeditada de exotismo. Al revés: son nombres transmitidos por más de una docena de generaciones de aedos analfabetos, antes de ser puestos por escrito, y están lo más helenizados que se ha podido. No son un pretexto para añadir unos hexámetros coloristas, están en el propio armazón del telar que hizo el tapiz y, si prueban que los de Troya no eran griegos, sino hitito-luvios, lo hacen sin querer.

El asunto egipcio, por cierto, se entrometió en la Ilíada (IX, 381-4): "Tebas de Egipto, donde las casas están repletas de ingentes tesoros, la ciudad de las cien puertas y por cada una pasan doscientos hombres con caballos y carros". Nada menos. Y dicho por Aquiles, después del genial descansillo donde entonaba el canto de la cólera y… ¡qué poco respeto tienen los interpoladores!

Así como los detalles de la estancia egipcia de Helena crecen y se multiplican de la Odisea a Herodoto, y de éste a Eurípides –y si a Sartre se le llega a ocurrir, aprovecha para implicarla en la Guerra

de los Seis Días, con Nasser y Moshe Dayan prendados por la bella que reparte octavillas por el Sinaí–, todo eso de las cien puertas tebanas derivado de los relatos sobre las entradas de los templos egipcios trasluce, está claro, elaboración, y es más contemporáneo de Sardanápalo que de Assurbanipal. Es, en otras palabras, una interpolación varios siglos posterior a Homero y la Ilíada.

Fijación del texto por orden gubernamental

LA EXISTENCIA de un texto escrito no garantiza protección contra alteraciones. En los tiempos homéricos, tampoco. Quizá entonces menos, porque aún estaba por inventar un elemento clave: el autor. No irás a creer que existía desde siempre… Hubo que inventarlo, como todas las cosas.

Una de las tragedias de los textos de ese nombre era que los histriones no sólo largaban morcillas, sino que las apuntaban en sus papiros y acababa por no saberse qué ponía en el original. El político Licurgo, no el mítico espartano, sino el ateniense, que fue una suerte de ministro de cultura, decidió que ya estaba bien de tanto editing mejorador. En palabras de Plutarco (Vitae decem oratorum, 841), decretó: “Que sus tragedias [quiere decir las de Esquilo, Sófocles y Eurìpides] se escribieran y conservaran en el archivo público, y que el canciller de la ciudad se las entregase a los actores, y que a éstos no les fuera lícito recitarlas de otra manera.”

Así fue como Licurgo inventó el autor, al sacarlo de su estado legendario y borroso mediante el texto fijo obligatorio. Ese acontecimiento tuvo lugar en el año 330 a. C.

Con los cantores de los poemas homéricos era igual. Quizá no tan fácil, porque el añadido siempre debía ser en hexámetros, a ser posible de calidad, y tenían que adecuarse a la acción narrada, para dar el pego. Nada imposible para un especialista. Hubo uno, Cineto de Quios, que se hizo famoso porque fabricó algún himno, como el dedicado a Apolo, que luego tuvo atribución homérica.

Ya desde el siglo VI a. C., Homero era considerado un clásico, el padre de las letras griegas, y su estudio formaba parte de la formación de los jovenes. La interpretación de los textos de Homero, su extraño vocabulario y sus giros inusuales, eran materia de interés profesional para filósofos y maestros de escuela. Así que había copias por todas partes.

Lo raro es que alrededor del año 200 a. C., cuando se reunieron en

Alejandría papiros homéricos procedentes de todo el Mediterráneo, desde Marsella hasta Sinope, ya en pleno mar Negro, las variantes eran banales, pura nadería. ¿Milagro divino?

Nada de eso. Política cultural. Primero Solón y luego Pisístrato, los tiranos demagogos inventores de la democracia, se ocuparon con solicitud de la materia. Antes de establecer la redacción autorizada, hicieron algunos retoques.

Solón hizo incluir los versos que mencionan Atenas en el catálogo de contendientes del canto II de la Ilíada y, no contento con eso, ordenó que el gran Ayax fuera rebajado a súbdito de la ciudad advenediza, para que no hubiera dudas respecto a la propiedad de Salamina.

Pisístrato, por su parte, fue más respetuoso y no se propasó hasta el extremo de interpolar ciudades en una época que ni existían, ni obligó a los viejos héroes a rendirle pleitesía; lo que hizo fue meterse él mismo, como noble personaje, en la Odisea. Otros se erigen estatuas o se dedican calles, éste tuvo vista y se hizo un homenaje más duradero: un apartamento en el monumento más perenne que el bronce. Hay que reconocerle clarividencia al intuir que la Odisea, como gran vindicación de la farsa, era el lugar perfecto para él, gran político.

La poesía, como el ejército o el oro, era propiedad de los reyes; bien lo sabía Assurbanipal. Sería ingenuo pensar que el interés por poseer y controlar los medios de comunicación es algo reciente y que en la antigüedad no se disponía más que de la guerra para dominar. Ya en la primera escritura, tres mil años antes de nuestra era, se ve que el rey sumerio era divinizado en los poemas oficiales. Más tarde, los hititas emplearon el mismo poder mediático. La autobiografía poética del rey Hattusi III empieza refiriendo así la muerte de su padre Mursilis II, el año 1315 a. C.: “Cuando mi padre Mursilis se convirtió en un dios…”

La diferencia con Solón y Pisístrato era que éstos apacentaban una ciudadanía que iba a celebrar la invención de un pasado heroico ateniense, o a creerse que el tirano descendía de la homérica familia del rey de Pilos y un tocayo antepasado suyo anduvo del bracete con el hijo de Ulises; pero no a celebrar ni a creerse que los líderes

de la polis entraran y salieran del Olimpo a su antojo y conferenciaran con Zeus.

Y otra diferencia mucho más importante: los solones y pisístratos no gestionan la poesía, sino una empresa llamada Homero, que fundó el poeta de la Odisea.

Esa versión acorde con los intereses atenienses se cantaba obligatoriamente en las fiestas Panateneas desde el siglo VI a. C. Eso significa que todo rapsoda que pretendiera tener actuaciones en al Ática debía hacerse con una copia "homologada" en lo concerniente a los pasajes atenocéntricos. La importancia creciente de Atenas aseguró la conservación de esa redacción que es el arquetipo de todos los manuscritos homéricos –hoy podrías consultar unos setecientos, casi todos mil o más años posteriores a Solón y Pisístrato– y sobre textos anteriores sólo se pueden hacer conjeturas.

Los dos añadidos importantes a la Ilíada y la Odisea, que desde la antigüedad, al menos desde la época de los gramáticos alejandrinos, se reconocen como interpolados en la época de Solón y Pisístrato, no son los dichos hace un momento –esos son pequeñeces–, sino todo el canto X de la Ilíada y el final de la Odisea (desde XXIII, 296 hasta acabar el XXIV).

¿Qué tienen en común esos enormes petachos? El añadido a la Odisea es un postizo, que lo mismo podía haber sido trenza que moño, que pretende redondear el happy end y asegurar el plan de pensión de Ulises: los muertos emiten informe favorable a su heroicidad, los parientes de los pretendientes no le pegarán, su destino es mejor y más glorioso que el de Aquiles y Agamenón, los dioses le quieren y se morirá de muy viejo. El añadido a la Ilíada tiene como misión hacer ver que Ulises hizo algo heroico en un poema donde, de lo contrario, quedaba bastante poco vistoso.

Las dos grandes interpolaciones redundan en su preocupación por hacer más y mejor apología del personaje Ulises. ¿Por qué ese interés?

El tema de cada obra

TE PONGO a continuación los dos hexámetros iniciales de la Ilíada y la Odisea, traducidos del modo más literal posible, aunque resulte una sintaxis esquinada, para que veas en qué orden van las palabras iniciales, las que anuncian y delimitan el tema –y, por lo mismo, condicionan las posibles interpolaciones–. En ningún género artístico tiene tanta importancia el inicio como en el canto épico. Aquí no se sugiere, sino que se proclama. Son términos contractuales entre el aedo y el oyente.

La Ilíada empieza:

La cólera canta, diosa, del hijo de Peleo, Aquiles,

La destructora, la que incontables sufrimientos a los aqueos trajo.

Y la Odisea:

El hombre dime, musa, el multimodal, el que mucho

Anduvo, después que de Troya la sagrada fortaleza destruyó.

La una va a cantar la cólera; la otra, el hombre. De entrada, el primer tema es mucho más preciso y limitado. Y eso se recalca de inmediato, será la cólera de alguien concreto y en determinada circunstancia. El segundo tema, por el contrario, es el hombre multimodal, nada menos. Y, encima, anduvo mucho. Es decir, el asunto se abre a posibilidades sin cuento. Multimodal –asi traduzco al pie de la letra “ polytropon ”, que autores como Platón, Tucídides o Herodoto preferían entender como “ ingenioso ” y otros posteriores como “ errante ”– no está escrito al azar, ni por cumplir la hexametría. Es el primer epíteto de la obra, la definición matriz del personaje, que sólo saldrá una vez más (cuando Circe lo reconoce X, 330: “eres tú, el multimodal…). Multimodal es justo la calidad que permite y anuncia conexiones con historietas de toda índole, y también desconexiones, porque Ulises, a quien se refiere, también salía en la Ilíada y de una manera desacorde con su imagen de la Odisea.

Ya el segundo hexámetro de la Odisea revela una preocupación llamativa. ¿Por qué tanta prisa en caracterizarse como el que destruyó Troya? ¿Teme que le quiten el título y por eso corre al registro de propiedad? Fíjate en el contraste con la figura de Aquiles; nada se dice de sus cualidades, méritos u origen divino. El personaje está seguro de su categoría.

La falta de seguridad heroica de Ulises –la falta de seguridad homérica del poeta de la Odisea – asoma desde el primer momento y recorre toda la obra. Ha hecho falta prepararle un viaje a través de todos los mares conocidos de uno al otro confín, con la rosa de los vientos no dando abasto de soplidos, para que acumule currículum. La navegación desde Troya a Itaca es una peregrinación de veinte años, subvencionada con trasvases masivos del poema de Gilgamés, encuentros con gigantes, antropófagos, monstruos y seres demoníacos, todo para alcanzar algún crédito en lo tocante a un tema que preocupa al personaje: no ser héroe – así como paralelamente preocupa al autor no ser Homero–. Y con tanto insistir en que lo es, hace imposible olvidar que no lo es.

En los entreactos, este gran héroe lleva a cabo proezas como ensañarse con mendigos, espiar a la servidumbre, arrojar desde la muralla al niño contra cuyo padre no se atrevió a luchar y ordenar la ejecución de todas las mujeres de su casa que han mirado a un hombre durante su ausencia. Es chocante lo antipático que puede llegar a resultar este especimen admirado por la literatura moderna, al que Pope saludó como dueño de sus pasiones en todo momento. El personaje literario al que Horkheimer y Adorno veneran como figura señera de la identidad europea y prototipo del individuo civil.

Pues sí. Leída la Odisea, es difícil sustrarse a la impresión de que ese texto es el primero de todo esto. Así como la Ilíada se impone indudable como lo último de todo aquello.

No hubo más de dos o tres décadas entre ellas y, sin embargo, la Ilíada queda sola en la lejanía y la Odisea está mucho más cerca de los estupefacientes textuales modernos.

Fíjate en la actitud de los dioses en cada obra. Los de la Ilíada, vituperados por siglos de roña didáctica apatatada como elementos

groseramente humanos, tienen un papel literario verdaderamente divino, por el que nunca se les alabará bastante: representan el absurdo y la arbitrariedad –y lo que más rabia te dé: la injusticia, la crueldad, lo inconducente y la porca miseria–, siempre entretejidos con la vida. No es posible componer un gran obra, si se ignora esa intromisión incesante de lo fatal y lo incomprensible. Con esas intervenciones divinas, insensatas y contradictorias, Homero hace legible que la vida no es lógica. Dioses que se regocijan ante el espectáculo de la gran gresca humana; ahí tienes a Atenea y Apolo que se posan como buitres contentos (VII, 61) para contemplar el heroico combate que ellos mismos han atizado. Las divinidades se inmiscuyen para empeorar y complicar la existencia de la doliente cuadrilla, que riñe y se da mal con dedicación exclusiva. Como la vida misma.

Los dioses de la Odisea, en cambio, parecen supervivientes eventuales de una reducción de plantilla, apenas actúan dos y se les ve al borde de la cesantía: Poseidón, el contrario, y Atenea, la favorable. Meros recaderos de Zeus, quien ya no tiene nada de irracional y más bajo no puede caer: se le imputa la idea gagá del final justo y feliz. La cuestión divina odiseica, escorada ya hacia una teología monoteísta, infantil y totalitaria, es un insulto a la inteligencia, no sólo de jonios, sino de dorios.

Los dioses, Helena… quienquiera que pasa de la Ilíada a la Odisea lo hace a costa de toda su autenticidad y atractivo literario. El propio Ulises, ¿qué era y en qué se convierte al ingresar en su obra capital?

El que combate de lejos

TELÉMACO, EL hijo de Ulises, tiene un nombre parlante. Algo muy frecuente en los personajes homéricos. Era lo usual en la antigüedad remota porque el padre ponía al recién nacido sobre sus rodillas y las primeras palabras que pronunciaba quedaban como nombre del hijo. Esas primeras palabras podían ser piadosas y de conjura a los dioses, como se ve en los nombres semitas que suelen significar "Yahweh ha hecho tal cosa", "Assur haga tal otra"; o de autoapología, como solía ser frecuente en nombres indoeuropeos y uraloaltaicos. En este último caso, el padre se refiere a sí mismo, menciona una cualidad o circunstancia propia que se impone como nombre. El hijo de Menelao se llama Megapente, que significa "gran dolor" y alude a la situación del padre, prototipo del marido deshonrado y abandonado por su esposa Helena. Tuvo ese hijo de una esclava, durante la ausencia troyana –o egipcia, según reputados autores dignos de todo crédito– de su amada cónyuge, y, al ponerle nombre, el padre habla de sí y cómo lleva la vida.

Telémaco, como te digo, es nombre parlante y significa "el que combate de lejos". Los comentaristas lo explican como alusión a la calidad de gran arquero de su padre Ulises. En efecto, en la Odisea hay un punto culminante en la gran hazaña del protagonista que tensa con facilidad el gran arco de pulimentada cuerna de vaca salvaje, lo que no ha podido hacer ningún pretendiente, y la flecha disparada pasa con insuperable tino por los ojos de doce hachas puestas en fila.

Pero ocurre que ya en la Ilíada (II, 260 y IV, 354) aparece Ulises como padre de Telémaco. Aunque allí, vaya por Zeus, no es arquero. Los afamados artífices de ese arte guerrero son otros. En cambio, una de las características más llamativas del padre del muchacho llamado "el que combate de lejos" es salir huyendo a todo meter cuando la cosa se pone achuchada y viene Héctor a tomar la muralla y dar fuego a las naves. En el canto VIII, el héroe Diomedes lo increpa, le dice cobarde y otras flores, pero el padre del llamado "el que combate de lejos" no se detiene y sigue al galope, poniendo muchos hexámetros por medio. ¿Por qué se

llamará así Telémaco?

También en la reconstrucción fragmentaria del perfil del personaje Ulises en el gran tapiz Troya que es hacedera mediante pasajes de Apolodoro de Atenas (Biblioteca III, 10, 9), se ve que el padre de “el que combate de lejos” se hizo el loco y faltó al solemne juramento hecho por los pretendientes de Helena, en el sentido de acudir juntos a ejecutar venganza si alguien se llevaba a la bella sin miramiento ni respeto por el marido y las leyes.

Este combatiente desde la remota lejanía, tramposo e incumplidor de la palabra dada, no deja pasar un solo lance de la Odisea sin recordar que es un héroe troyano. Es imposible no pensar en el peculiar quehacer del autor dedicado a elevar a la categoría épica a un personaje que daría, en una literatura menos optimista, para prototipo de la picaresca. Una labor digna de quien se hace pasar –¿seguro?– por Homero.

La invención del caballo de Troya

EL POETA de la Odisea sabe que tiene un límite: no puede contradecir a la Ilíada. Pero también que la inmensidad del tapiz Troya no mencionada por Homero, la actitud mimética con algunos tics del maestro, el camuflaje bajo su nombre y un buen grado de osadía, le pueden permitir contradecirla hasta donde necesite.

Ulises es presentado, con prisa y descaro supremos, como el que destruyó Troya. Acto seguido, corre el poeta a hablar de sus muchas andanzas, y de Poseidón que se ha ido a Etiopía, y de Zeus que piensa en el noble Egisto muerto por el famoso Orestes, y de… alto ahí, que el detector de mentiras está que trina con la primera y principal. Menos prisa y cuéntenos un poco. ¿Qué es eso de destruir Troya? ¿Quién destruye Troya? ¿Cuándo? ¿De dónde sale tan estupefaciente noticia?

Está por ver si en el tapiz Troya hubo alguna bella imagen del tipo que nos quiere endilgar la Odisea respecto a la toma y saqueo de la elevada fortificación. La Ilíada dice al respecto algo muy escueto (XII, 15): “era destruida la ciudad de Príamo el décimo año y los aqueos se marcharon en las naves a la amada patria”.

El verbo “destruir”, que sale diecisiete veces en la Ilíada y cuatro en la Odisea, sólo figura así –indicativo, imperfecto, pasivo– en esta ocasión. “Era destruida”: ni más, ni menos. Nada de que los aqueos escalan, y saquean, y violan a Casandra, y tiran de la muralla abajo al tierno hijo de Héctor. Nada de eso. “Era destruida” y los aqueos se fueron. ¿Destrucción indicativa, imperfecta y pasiva? ¿No trata la gran épica heroica de lo contrario, o sea, destrucciones expeditivas, perfectas y activas?

Una sola palabra – “pertheto ”– oculta en los más recóndito de la epopeya, a siete mil ciento treinta y dos hexámetros del principio y ocho mil quinientos sesenta y uno del final, el lugar más anodino posible para la famosísima destrucción de Troya. ¿No tenía que ser el momento cumbre de la acción narrada por el bello tapiz?

El poeta de la Odisea, por su parte, primero hace una estudiada promoción de Ulises como "destructor de ciudades". El epíteto correspondiente, " ptoliporthos ", es genérico en la Ilíada, es decir, se atribuye a varios personajes, tanto héroes como dioses, aunque el más repetido es Aquiles. En la Odisea, en cambio, es exclusivo de Ulises y se le adjudica por primera vez, como sin querer, justo en el inicio del crescendo heroico del canto octavo. Después, lo ostenta tantas veces como los demás héroes y dioses de la Ilíada juntos; y, por fin, en el cómputo total, los supera a todos.

Con prisa llamativa, la Odisea avanza en su vistosa proa la presentación sin precedentes de Ulises como destructor de Troya. Luego, hace como que se desentiende y promueve el desfile de cuatro cantos llenos de animada distracción, antes de poner en boca de Helena y Menelao otro cuidado avance sobre la intrépida conducta troyana del protagonista. Luego, otros cuatro cantos con variedades, antes de volver al asunto. Ahora, con cautela y prudencia multimodales.

Ulises, que va de incógnito para todos menos para el público, adula al aedo y le pide que cante "un tema cuya fama llega hasta el cielo: la discusión entre Ulises y Aquiles" –tema, como recordarás, inexistente, pero convertido en mito desde ese instante–. Luego, para no llamar la atención, se pone a llorar y se tapa la cara con el manto purpúreo, y a cada pausa, venga con los jipíos y los sollozos discretísimos. Cuatrocientos hexámetros después, tras otros cantos y festejos, vuelve a dar coba al aedo –éste tiene como nombre parlante Demodoco: "aceptado", que el poeta parafrasea como "honrado por el pueblo", para que no haya duda sobre la autoridad de lo que va a decir–. El peloteo es ahora mucho más descarado (VIII, 479): "los aedos son dignos de honor y respeto por parte de todos los hombres de la tierra, porque la musa las ha enseñado la vía del canto y ama su estirpe […] A ti, Demodoco, te alabo por encima de todos los mortales. A ti te ha instruido la musa, hija de Zeus, o Apolo. Cantas de modo perfecto los sufrimientos de los aqueos, cuánto hicieron y sufrieron y cuánto aguantaron, como si tú mismo hubieras estado presente o lo hubieras oído a otro".

El poeta ayuda en la jabonadura al aedo llamándole "héroe Demodoco". No es por interés corporativo, en el sentido de que el

escritor y el rapsoda pertenezcan en esencia al mismo gremio. Demodoco es su personaje y, al realzarlo en su dignidad y crédito, ejecuta la estudiada introducción de uno de los lances más estupendos y famosos del poema: la desaforada aventura del caballo de madera.

Como el poeta sabe que es invención suya, sin apoyo de precedente alguno en el tapiz Troya –igual que la pretendida discusión entre Aquiles y Ulises, pero mucho más importante, porque el autor sabe que al público le gusta mucho más una aventura plástica que una dialéctica, y la ganancia en prestigio de su personaje será incomparablemente mayor–, lo adoba con cuidadosos avisos lejanos a cargo de las importantes estrellas invitadas Helena y Menelao, y luego con una introducción que debe prestarle autoridad.

Ulises, que sigue de incógnito, hace una petición expresa al aedo (VIII, 492): “Venga, cambia de tema, y canta lo del plan del caballo de madera que Epeo construyó con ayuda de Atenea: la trampa que luego el divino Ulises llevó a la acrópolis, después de llenarla con hombres que aniquilaron Ilios. Si me lo cantas como es debido, haré saber enseguida a todos los hombres con qué benevolencia te concedió el dios el canto divino…”

El poeta acude raudo al quite y hace un resumen indirecto (VIII, 499): “Él, inspirado del dios, empezó. Cantó el comienzo desde cuando, embarcados en las bien construidas naves, los argivos partieron, tras haber dado fuego a las tiendas. Entretanto, los otros estaban en la plaza de Troya, en torno al famosísimo Ulises, escondidos dentro del caballo. Los propios troyanos lo habían llevado a la acrópolis. Así que allá estaba plantado y ellos, sentados en derredor, decían cosas muy diversas. Y tres consejos les parecieron mejor: o despedazar el hueco artificio con el cruel bronce, o despeñarlo tras subirlo a la altura, o dejarlo, para que fuese un don propicio a los dioses. Y así debía consumarse. Porque estaba determinado por el destino que la ciudad pereciera en cuanto tomara en su seno el gran caballo de madera donde se encontraban todos los mejores de los argivos, para llevar muerte y acabamiento a los troyanos. Y cantó cómo destruyeron los hijos de los aqueos la ciudad, una vez salidos del caballo y dejada la hueca trampa. Cantó cómo, uno aquí y otro allá, devastaron la elevada ciudad, y cómo

Ulises fue, semejante a Ares, el dios de la guerra, a la casa de Deifobo, junto con Menelao, semejante a un dios. Y dijo que aquél emprendió el más terrible combate y que ganó, con la ayuda de la magnánima Atenea. Eso cantó el muy famoso aedo. Y Ulises se deshacía y las lágrimas fluían de sus párpados y bañaban sus mejillas".

Por fin, después de lloriquear otros sesenta hexámetros, decide dejar el incógnito, se siente instalado en la seguridad heroica –el poeta cree haberla infundido en el lector– y proclama (IX, 19): "Yo soy Ulises, hijo de Laertes, doy que hablar a los hombres por todas mis astucias, mi fama llega hasta el cielo".

Entre el resumen indirecto y los detalles adelantados por Helena y Menelao, el lance del caballo de madera se narra cuidadosamente entero, con toda la solicitud, muy natural, que le debe su creador. No lo cuenta como algo sabido, sino como algo que también pretende alcanzar "una fama hasta el cielo".

A ninguno de los episodios conocidos por el público y sólo insinuados –los hay a docenas en la Ilíada y la Odisea – se le dedica esa técnica refinada de avisos anticipados y enfoques desde diversos puntos de vista.

Los mismos Helena y Menelao actúan en la Odisea como estrellas invitadas sin otra misión que garantizar la buena ley de la historia del caballo leñoso. El poeta ha ido a buscarlos al geriátrico de supervivientes de la aventura de Troya. No hay muchos más. Han pasado veinte años – más por menudo: veinte años, en la ficción poética, desde que el reducido elenco de supervivientes partió del Asia Menor hacia Grecia; treinta, desde que los héroes de la guerra troyana debutaron en la literatura; y más de quinientos, desde su nacimiento en la épica oral–. Éstos, aparte de su fama y la promoción añadida que harán a la obra, tienen la impagable característica de avalar con su testimonio el lance, la una con los detalles previos y su presencia fuera de la hueca trampa, y el otro desde dentro, a mayor gloria del eterno aspirante a héroe.

El pago a las estrellas invitadas por testificar se puede leer en el canto IV y consiste en el viaje a Egipto, la rehabilitación de Helena como señora virtuosa que sufrió un leve trastorno pasajero, como el

acné juvenil, y la reserva confirmada de una eterna estancia en los Campos Elíseos. Este último destino vacacional es una novedad. Todos los héroes, aunque sean semidioses, como Heracles y Aquiles, van a parar al sombrio Hades. La excusa para el trato excepcional a la pareja –(IV, 569): "porque tienes [tú, Menelao] a Helena y eres, por eso, yerno de Zeus"– no oculta, ni siquiera groseramente, que se trata de blanquear un soborno.

Los unánimes comentarios de los especialistas asegurando que en este pasaje odiseico del caballo de madera se aludía a una historia conocidísima por el público, tienen un inconfundible fundamento ovejuno: lo dicen, luego lo han dicho, así que lo digo yo también.

Los llamados poemas cíclicos de la literatura poshomérica no sólo hacen un seguimiento servil del pasaje –lo cual quiere decir que han leído devotamente la Odisea, obra del divino Homero, no que el lance figurase en el tapiz Troya–, sino que los más importantes, como la Microilíada o las diversas Iliupersis, inician su acción justo después de la construcción del caballo de madera. La historieta gustó desde el primer momento, el poeta se debió dar –¿seguro?– por muy satisfecho.

Dos cosas son evidentes. El poeta de la Odisea tiene mucho oficio, bastante más que sus comentaristas de ayer y hoy –¡y no te digo nada de quienes lo han tenido y tienen por analfabeto!– Y la historia del caballo de madera es invención suya; el darla por archiconocida es parte del cuidadoso trabajo de exposición y registro de propiedad.

El caballo de Poseidón

PUEDE QUE quieras saber por qué el poeta de la Odisea empleó precisamente un caballo para la historia estupenda y por qué Homero describe con un escueto “era destruída” la catástrofe de Troya.

Alrededor del 1600 a. C., se introdujo en Grecia el carro de caballos, importantísima novedad bélica y social que cambió la vida. La sociedad de pastores y labradores se convirtió en lo mismo, pero de caballeros. La importancia de criar corceles, poseerlos en abundancia, describir una tierra como rica en ganado caballar o Troya como “la de domadores de caballos”, son expresiones homéricas que arraigan en esa época que duró hasta el año 1200 a. C. No es chocante que existieran la hipolatría y la hipología, o sea, cultos y ciencias caballunos. En las tabletas de Pilos se lee Hippos (caballo) como nombre de dios.

Por entonces, el dios más importante de todo el Peloponeso, Tesalia, Beocia, Rodas y, en fin, el país de los hijos de los aqueos de rizada cabellera era Poseidón y, como es natural, el caballo era un ser de su propiedad, que él, por su divina voluntad, dejaba en usufructo a los hombres.

La palabra Poseidón significa “esposo de la madre tierra”. Entre sus epítetos más usuales en Homero están “el que ciñe la tierra”, “el que sacude la tierra” y “el que soporta la tierra”. Los terremotos se consideraban reflejos de las expansiones maritales de Poseidón o ecos de sus galopadas cuando le daba por transformarse en caballo. Sus cascos hacían retemblar la tierra y podía hacer manar unas fuentes o cegar otras; si se revolcaba, hundía universos; sólo con piafar un poco, levantaba comarcas; si se rascaba la panza o hacía alguna otra menudencia, ni te cuento.

En las tabletas escritas en lineal B, que se hallaron en el palacio micénico de Epano Englianos, Poseidón es el dios más importante del mundo. Esas tabletas de arcilla se conservan hasta hoy, porque hacia el año 1200 a. C. un incendio las coció y endureció. Y ese

incendio, como otros muchos en el mundo civilizado, se debió a la invasión de los bárbaros que lo rompieron casi todo y echaron a los aqueos, a los que no dio tiempo ni a llevarse sus caballos, que salieron más que deprisa y con lo puesto hacia las islas del Egeo y las costas de Asia Menor. Las tierras de Homero.

Poseidon también tuvo que emigrar. ¿Adónde va ir un dios, si no es con sus creyentes? También para él vinieron tiempos duros y tuvo que acomodarse a la nueva situación. Mal que bien hubo de asistir al ascenso de dioses advenedizos, como Zeus, que le quitó el mando supremo, y convivir con un montón de dioses trepas, bullosos y entrometidos.

Incluso se vio obligado a cambiar de atuendo y manifestaciones. El carro de caballos pintaba mucho menos en Jonia; así que renunció a galopar por el bajo mundo. Tomó el tridente, atunes y delfines como escoltas, y se hizo dios del mar, que ahora era un reino importante. Tampoco hay tanta diferencia entre sacudir la tierra y hacer olas o promover mareas, se diría, porque también los dioses hacen reflexiones consoladoras, a falta de nada mejor.

Un importante cambio de traza fue, cómo no, el del pelo, que ahora lo llevaba azul marino. La palabra con que Homero describe ese color viene de “ kyanos ”, que es un préstamo del hitita, la lengua de los troyanos. También se empleaba “ kyanos ” para nombrar el lapislázuli y el color de las proas de las naves. Y de ahí nos viene el “cian”, la denominación, en imprenta y fotografía, del color azul verdoso que absorbe el rojo; también el “cianuro”, el célebre veneno que huele a almendras amargas; y la “cianosis”, la coloración amoratada de la piel como consecuencia de la falta de oxígeno. Todos los derivados de “cian” proceden del hitita y han alcanzado su longevidad léxica de cuatro milenios merced a la épica griega. Se ve que los contendientes intercambiaron algo más que graves amenazas, lanzas y flechas.

A los dioses, como a los artistas, les encanta aumentar su público, y Poseidón adquirió prestigio y adoración también en el otro bando. En la Ilíada aparece como uno de los dioses que hizo la muralla de Troya. Aunque, luego parece que tuvo problemas de cobro. Así que estaba muy escarmentado y, a la hora de ponerse a favor de alguien, tenía sus divinas veleidades y admiraciones, de modo que

apoyaba a unos o a otros, según le daba la ventolera.

También tuvo sus más y sus menos con colegas como Appaliunas, dios cabecero de Troya, donde era tutelar de los ejércitos y las puertas. Los aqueos lo adoptaron, con el nombre de Apolo, y también le encargaron, entre otras cosas, la protección de calzadas y puertas. En la Ilíada, Apolo es partidario de Héctor, mientras Poseidón lo es de Aquiles; aparte de eso, ambos dioses discuten porque rozan sus competencias en materia de obras públicas.

Como ves, el Olimpo, la morada de los dioses griegos, estaba liado y superpoblado en el siglo VII a. C. Pero ése era el Olimpo oficial, porque de la exclamación proverbial de Laertes en la Odisea –(XXIV, 351) "Padre Zeus, todavía estáis los dioses en el gran Olimpo si…"– se puede deducir que, más de una vez, los creyentes descreían, y suponían el local vacío, y los dioses emigrados.

Y hete aquí que, según la arqueología, en el año 1250 a. C. un terremoto destruyó Troya. Unos años más tarde, hacia el 1180, un incendio del mismo estilo y procedencia que los destructores de los palacios micénicos, arrasó la ciudad. Adiós al imperio hitita, se fue a pique como el poderío de los héroes griegos. Estos, al menos, pervivieron en los hexámetros de clara sonoridad unos pocos siglos, hasta que Homero los puso por escrito y nos los sirvió en bandeja monumental.

Como sin duda te habrás dado cuenta, el terremoto de Troya sucedió en una época en que Poseidón aún estaba en su gloria, era el amo, el dios supremo, y el caballo era suyo, era él.

No conocemos en detalle el tapiz Troya, eso está claro. Pero es muy verosímil que en su época original, la anterior en cinco siglos a Homero, tuviera una expresión del tipo "el caballo de Poseidón irrumpió en Troya y la destruyó", que sería una descripción del terremoto. Otra cosa es si, para los aedos de la época de Homero, "caballo - terremoto - Poseidón", era una trilogía de vínculo evidente. Lo más seguro es que ya no.

Homero conocería la expresión, pero hacía mucho que Poseidón no era lo que fue. En los tiempos homéricos, aparece rebajado a dios subalterno, malhumorado y resentido con la nueva situación que

cada vez lo ningunea más. En toda la Ilíada, sólo provoca un terremoto –(XX, 57): “sacudió por debajo Poseidón la tierra interminable y las pétreas cimas de las montañas, y retemblaron todos los somontanos del Ida que se prodiga en fuentes, y también sus crestas, la ciudad de Troya y las naves de los aqueos, hasta en el submundo se espantó Aidoneo el señor de las sombras, y pegó un salto en su trono, y vociferó no fuera Poseidón el tundidor de los suelos a rajar la tierra y dejar en evidencia ante los hombres y los dioses inmortales la mansión de la muerte, la horrible y mohosa, que hasta a los dioses espanta”– muy hermoso, sí, pero no terminante.

Lo que sí sabe Homero es que los aqueos no tomaron Troya, sino que todo aquello se vino abajo de un modo ajeno a los humanos manejos. Y, sobre todo, su poema apunta a otro hecho central, el gran escenario de Troya queda al fondo, sin más. Por eso, sale su destrucción tan de pasada y sólo como comparsa del núcleo de su interés, la cólera de Aquiles y la muralla de los aqueos (XII, 10): “Mientras vivió Héctor y estuvo encolerizado Aquiles, se mantuvo intacta la fortaleza de la ciudad del soberano Príamo, y también permaneció firme la gran muralla de los aqueos. Pero una vez que cayeron todos los mejores de los troyanos, y muchos de los argivos perecieron, y otros no, destruída la ciudad de Príamo en el décimo año, y cuando se marcharon los aqueos en las naves a la querida patria, decidieron Poseidón y Apolo arrasar la muralla”.

El poeta de la Odisea, en cambio, está centrado en otro tema peliagudo, hacer de Ulises un héroe. Y ve en el caballo de Poseidón que irrumpió en Troya y la destruyó –la vieja fórmula archiconocida y plasmada en representaciones figurativas, pero en la que ya no se veía ninguna alusión sísmica– la gran oportunidad de hacer algo terminante por su personaje, algo que le permita decir soy yo, el héroe Ulises, hijo de Laertes, doy que hablar a los hombres por todas mis astucias, mi fama llega hasta el cielo.

Poseidón, el efectivo destructor de Troya, detesta especialmente a Ulises a lo largo de la accion de la Odisea. No es preciso que te insista en por qué: el farsante le usurpa la hazaña. También los dioses, como los artistas, son celosos de sus obras.

Pero el Poseidón de la Odisea está aún más acabado que el de la

Iliada. Ay, también los dioses conocen la amarga vejez y la decadencia.

El descarado

EL PERSONAJE mañoso que engaña a otros más fuertes o poderosos existe en todas las culturas y es, por supuesto, anterior a la Odisea. La peculiaridad de ésta es dar el rango de protagonista a quien sólo actuaba a la contra, en papeles donde bastaba robar secretos, poner zancadillas, hacer juegos de palabras y salir corriendo. Ahora debe engatusar al público, el monstruo de muchas cabezas.

Y lo borda: hace de héroe y cobarde, fanfarrón y quejica, destructor de ciudades y exhibicionista de melancolías. Todo un crack de la escena. No es de extrañar que surgiera con éxito arrasador justo en los albores de la democracia. Es el precursor del triunfador actual en política, periodismo y el resto de espectáculos de variedades donde se cotiza el sincero profesional.

El epíteto enblemático de Ulises es “ polytlas ”, entendido y traducido en los últimos veintisiete siglos como “el que soporta mucho”, o sea, el paciente. La fórmula completa es “el paciente divino Ulises” y aparece más de cuarenta veces. El poeta cuida que sea así en los momentos en que el héroe aparece en persona y también, para que no haya duda del significado de la palabra, hace que lo explique el propio Ulises (XVIII, 319). Pero el sentido original, sin duda anterior a la Odisea –no al personaje–, es “el que osa mucho”, o sea, el descarado.

El poeta conoce, cómo no, ese sentido original. Y, con el mismo descaro de su personaje, aparenta no saberlo. Igual que Ulises triunfa como patrón del concepto moderno de héroe, lo hace el poeta de la Odisea como fingidor de buena fe. Una minucia para quien se hace pasar con éxito por Homero.

Y nada comparado con la insolencia desplegada una vez que el combatiente de lejos ya se ha presentado como el heroico destructor de Troya –(XI, 523) “cuando entramos en el caballo y todo dependía de mí”– . A partir de entonces, la ferviente hostilidad a Homero y la Ilíada, el motivo conductor soterrado que recorre toda la Odisea, se hace patente con insolencia sarcástica.

Sucede en el canto XI. Cuenta Ulises a la escogida audiencia de nobles feacios presidida por el rey Alkinoo y la reina Areté su difícil regreso trufado de aventuras formidables, cíclopes, ventarrones y brujas malas, hasta llegar al inframundo, donde conversa con el adivino encargado de información y turismo que le traza un mapa de ruta, platica luego con su difunta madre sobre cosas de la vida y, por último, las mujeres e hijas de héroes del más allá montan un pase de modelos en su honor. En este punto, proclama su intención de hacer un intermezzo.

Lo hace muy bien, actúa como un aedo que interrumpe la historia en un punto de gran interés para templar el deseo del público por la continuación.

Entonces (XI, 362), Alkinoo responde y le dice: “Ulises, no pareces, así, al verte ante nosotros, un embrollador y un farsante, uno de ésos que cría en abundancia la negra tierra, hombres que esparcen mentiras, apañadores de historias falsas cuyo origen ni se sabe. Tus narraciones tienen forma, en ti hay una mente egregia. Has expuesto con arte, como un aedo, tus historias, las tristes desventuras de todos los argivos y las tuyas. Pero dime una cosa y hazlo con franqueza, si viste alguno de tus compañeros semejantes a dioses que fueron contigo a Ilios y sufrieron allá el destino.”

Los anuncios de sinceridad suelen serlo de infamia y ofensa. En los tiempos homéricos, también. Pocos versos después, cuenta Ulises cómo habló con un muerto famoso (XI, 482): “¡Ninguno más feliz que tú, Aquiles, en el pasado ni en el futuro! Porque antes, en vida, te honrábamos los argivos igual que a los dioses, y ahora que estás aquí tienes gran soberania sobre los muertos. ¡No te aflija, Aquiles, la muerte!” Dije así y enseguida me replicó y dijo: “¡No intentes consolarme de la muerte, ilustre Ulises! ¡Preferiría ser siervo bracero de un hombre sin bienes, que soberano entre todos los muertos difuntos!”

No es posible trasladar la befa que resuena en el texto griego, los cuatro hexámetros y pico con que Ulises le repasa los hocicos a Aquiles insistiendo en que tú estás muerto, bien muerto, y yo, en cambio, no. Dos apóstrofes burlonas “ axilleu… axilleu ”, la última con un sonsonete de pura befa “ akaxizeu axilleu ”.

Es, en efecto, una burla hecha para ser captada por el oído, más que para el texto que entra por la vista. Quizá sólo el público oyente, el que escuchaba a aedos, la especie ya casi extinta, hubiera apreciado en su medida el profundo escarnio, el rencor vil de esas palabras tan medidas. Porque, como supondrás, por encima del apóstrofe de Ulises a Aquiles, está el poeta de la Odisea, con su afrenta incurable, que se dirige a Homero y lleva a cabo su desquite envidioso. Tú estás muerto, Homero. Ahora yo soy Homero. Y tú no puedes hacer hablar a Aquiles, ahora es mío y responderá a mi Ulises como yo disponga.

El verdadero vituperio, en efecto, viene en la respuesta atribuida a Aquiles. Sus palabras van contra la esencia misma del concepto homérico de héroe y su valoración de la vida. Lo asombroso es que haya prevalecido la opinión de que Homero pudiera haber escrito semejante execración de su propia obra.

El Aquiles de la Ilíada es consciente de que (IX, 411) “Un doble destino me conduce a las funestas diosas de la muerte. Si permanezco aqui y lucho por la ciudad de Troya, se perderá mi día del retorno, pero mi renombre será imperecedero. Si regreso a la tierra patria, adiós a la excelencia de mi fama, pero tendré una larga vida y no me alcanzará tan pronto el destino de muerte”. Su elección está hecha desde que va a la guerra de Troya. El retornador profesional, el cambatiente de lejos, ¿cómo va a tragar al héroe que desprecia expresamente el retorno?

Además, sabe el Aquiles de la Ilíada que los aqueos nunca tomarán Troya. No sólo que él no verá semejante cosa, sino que no se verficará jamás (IX, 418): “Nunca alcanzaréis el final de la elevada Ilios, porque Zeus la cubre con sus manos protectoras y su gente es indomable”. Como es fácil entender, el poeta que patrocina a Ulises como destructor de Troya y se inventa el caballo de madera necesita ningunear esa profecía y denigrar a quien la ha pronunciado.

Lo hace mediante el descenso a los infiernos, un género literario antiquísimo. La primera heroína que emprendió ese viaje a la hondura fue la diosa sumeria Inanna, en el tercer milenio a. C. y, más tarde, Gilgamés hizo el mismo periplo. La mención del infierno y sus inquilinos como recurso didáctico y vengador también se utiliza en la Biblia: en el libro de Isaías aparecen los malvados reyes

babilonios, la parentela de Assurbanipal, escarnecidos en el inframundo. En la Odisea, se recurre dos veces al más allá y los difuntos, para probar que Ulises es más héroe que ninguno de ellos.

El héroe y la guerra

“HÉROE” SIGNIFICA en origen “protector”. Los héroes homéricos por antonomasia, Aquiles, Ayax, Héctor, son baluartes que abrigan, torres que preservan, arietes que avanzan, puntales que sostienen. Actúan como pararrayos del destino, en ellos se concentra y decide la lucha.

La guerra que describe Homero no es la de sus días, sino la de la Edad de Bronce, cuando los movimientos eran desorganizados y caóticos, y la acción se libraba en torno a aquellos héroes que acudían al campo en carros de caballos conducidos por aurigas y con un armamento singular que sólo los aristócratas palacianos podían permitirse. Los partidarios hacían poco más que animar a su señor y estorbar al enemigo arrojando piedras y venablos. Para el cuerpo a cuerpo, o evoluciones que estuvieran al alcance de las lanzas y flechas enemigas, era preciso poseeer armamento defensivo, si se quería durar un poco. Cuando caía uno de aquellos baluartes con armadura, casco y escudo, la lucha se recrudecía en su derredor, porque era muy importante apoderarse de sus armas.

En el siglo VII a. C. nada de eso existía ya. La guerra se hacía con nuevas tácticas, donde era importante el movimiento de las formaciones y mantener el orden. El armamento se había generalizado y no era exclusivo de los príncipes y aristócratas; en la lucha participaban los nuevos burgueses que defendían su ciudad y propiedades. Es otro de los motivos por los que era más fácil comprender lo que en la antigüedad sería absurdo y contradictorio: un héroe dedicado a poner tierra por medio para regresar a la administración de su hacienda.

El ánimo heroico

LA ILÍADA empieza desde una inflexión antiheroica: Aquiles abandona la decisión de precipitar su destino, es decir, de ser héroe famoso. El motivo es su violento odio a Agamenón que le ha faltado al respeto. En esa crisis amarga, da en la flojera de sostener (IX, 401): “Con nada es comparable el valor de la vida” y pensar en el retorno y una supervivencia gris.

Cuando vuelve en sí, Aquiles renuncia con todas las letras al regreso –oh casualidad, ¿no consiste la hazaña de Ulises justo en regresar?– y valora de nuevo la vida conforme a su carácter de héroe (XVIII, 89): “Ha de gravitar sobre tu ánimo [dicho a su madre, la diosa Thetis] inifinito pesar por el hijo difunto. Porque nunca lo acogerás de nuevo. Jamás regresará a casa. Ya mi propio aliento me impide seguir vivo entre los hombres, en tanto Héctor no pierda todo espasmo de vida bajo mi lanza.”

Para entender el ánimo heroico, has de tener presente que, cuando Aquiles encara el combate a sabiendas de que matará y morirá, no obedece a un arrebato. Ya se ha curado de la cólera (XVIII, 108) “que amarga incluso al de más ingenio, la que fluida y dulce como miel goteante pronto se expande como humo en el pecho de los hombres.”

Tampoco hay arrebato en la conducta de Héctor, el héroe del bando contrario. Éste es sabedor de que mata a Patroclo para curar a Aquiles de su cólera paralizante y ponerlo en disposición de que lo mate a él mismo. Así precipita su destino y también el de su matador: la última lanza que arroja contra Aquiles es la profecía agónica de que también éste morirá enseguida (XXII, 358: “Cuida, porque ahora soy el motivo que hará caer sobre ti la cólera divina, el día que Paris y Febo Apolo, con todo lo valiente que eres, te maten ante la puerta Escea”.

Las famosas armas de Aquiles

ANTES DE ir a matar a Héctor, ya con el ánimo heroico de nuevo en su corazón, Aquiles es todavía semejante a un músico sin instrumento. Porque no tiene sus armas magníficas, obra de un dios. Cuando estuvo tan despechado que renunció a ser héroe y abandonó la guerra amada, las cedió a Patroclo y a éste se las arrebató Héctor, el formidable matador de hombres.

Está destinado que Aquiles no envejezca bajo armadura alguna, lo sabe él y se repite a lo largo de la Ilíada, pero necesita sus armas para precipitar ese destino. Entonces interviene la diosa Thetis, mediadora entre la inmortalidad divina y la caducidad humana, casada a la fuerza con un mortal que le parece repelente y "ya está vencido por la edad", y, sobre todo, madre de Aquiles, a quien anima a morir joven y ser inmortal como héroe famoso (XVIII, 128): "Pero tu espléndida armadura, deslumbrante y poderosa, está en manos de los troyanos; se envanece de lucirla sobre sus hombros Héctor, el del penacho tremolante. Pienso que no lo hará por mucho tiempo, la muerte ya se cierne sobre él. Con todo, tú no vayas todavía a precipitarte en la furia de Ares hasta que vuelvas a verme con tus ojos. Mañana vuelvo con el sol naciente y te traigo espléndidas armas del señor Hefesto."

En efecto, la diosa Thetis procura a su hijo otras armas, pidiéndolas a Hefesto, el dios artesano (XVIII, 457): "Abrazo tus rodillas para que te dignes forjar un casco y un escudo y unas bellas espinilleras con bandas trenzadas, y una coraza para mi hijo, el destinado a morir pronto".

En la Ilíada, más que equivaler a un personaje, las armas famosas son El personaje. Mira, si no, qué figuras modeló el dios en el escudo de Aquiles (XVIII, 483): "En lo alto, la tierra, el mar y el cielo; más lejos la luna llena y el sol infatigable. Luego, las estrellas que el cielo coronan, lo más alto las Pléyades, las Híades, el vigor de Orión, y la Osa, que otros llaman Carro, que siempre destella de cara a Orión, sin sumergirse jamás en el flujo del Oceáno. Más allá, dos bellas ciudades de hombres mortales…" La descripción se dilata

medio canto. El escudo representa una ciudad en paz, que celebra bodas, tiene gente en el mercado y litigios ante los jueces. Y, además, otra que está en guerra, sitiada por un ejército. También muestra los trabajos campestres de todo el año, la caza y la pesca, las riquezas, la alegría, el tumulto, la discordias y la muerte. Y por su cenefa de plata fluye la corriente oceánica. Aparte del escudo con su universo detallado, forjó el dios una armadura que destellaba como el fuego, más un yelmo con recias carrilleras y un penacho de oro, y una espinilleras estañadas, maravillosas por su trabajo y destreza.

¿Qué pasó con esas armas? En Ilíada no se habla más de ellas. Durante la conversación de Ulises con el difunto Aquiles, no se mencionan. Sin embargo, según la preceptiva homérica, eran un asunto obligado. Porque con la posesión y transmisión de esos bellos y fatales objetos estaba vinculada la propia condición heroica. Y la muerte.

Es raro que Ulises no presuma “me quedé con tus armas famosas”, también lo es que Aquiles no pregunte por ellas. Un difunto podía seguir inquieto en el más allá y hacer caer la venganza divina sobre los vivos, si estos descuidaban sus honras fúnebres que incluían quemar las armas junto al cadáver. Así se ve en el caso del muerto Elpenor en la Odisea (XI, 71): “No partas y me dejes insepulto y no llorado, no sea que me convierta en motivo de cólera divina contra ti. Antes bien, quémame con las armas que poseo.”

El silencio de Ayax

POR FIN, es el propio Ulises quien, una vez que el difunto Aquiles se aleja, trae a colación sus armas en la Odisea (XI, 541): “Las demás almas de los muertos estaban tristemente presentes y cada una contaba sus propios dolores. Sólo el alma de Ayax, hijo de Telamón, permanecía aparte, encolerizada a causa de la victoria que obtuve sobre él, cuando junto a las naves vencí en el juicio por las armas de Aquiles. Las ofreció la venerable madre y las adjudicaron los hijos de los troyanos y Palas Atenea. ¡Ojalá no hubiera ganado a costa de tal premio! ¡Por su causa cubre la tierra una persona semejante: Ayax, que superaba en aspecto y acciones a los demás dánaos, después del hijo de Peleo. Y le hablé con gentiles palabras: ‘¡Ayax, hijo del gran Telamón! ¿Ni siquiera muerto olvidarás el rencor contra mí a causa de las armas funestas que los dioses convirtieron en desgracia de los argivos? ¡El baluarte que tú eras se perdió para ellos! Y siempre sufrimos por tu muerte los aqueos como por la persona de Aquiles, el hijo de Peleo. Nadie tuvo la culpa más que Zeus: odiaba terriblemente a los ejércitos de los dánaos armados de lanzas y te impuso esa suerte. ¡Pero ven aquí, oh señor, a que oigas nuestra palabra y conversación! ¡Vence la cólera y el ánimo orgulloso!’ Así le dije, y él no me contestó, y se fue a la oscuridad con las demás almas de los difuntos. Pudo hablarme entonces, aunque airado, o yo a él, pero mi ánimo en el pecho deseaba ver las almas de los otros difuntos.”

El Anónimo del Sublime dice que este silencio de Ayax tiene más grandeza que cualquier cosa que hubiera podido decir. También en su juicio sobre la calidad tan distinta de la Ilíada y la Odisea, y en su propuesta “debemos tener el espíritu siempre lleno de cierto orgullo noble y generoso”, muestra este autor simpatía por el antiguo concepto de héroe, el que se ve en Homero.

En cambio, los comentaristas suelen ver en ese pasaje de la Odisea voluntad de reconciliación, generosidad, grandeza de ánimo y otras heroicas cualidades en Ulises, que lo hacen superior a Ayax. Dan por supuesto que, si el silencioso resentido hubiera hablado, o Ulises insistido, la fuerza persuasiva de éste habría vencido

fácilmente.

Ayax, un héroe de la vieja escuela

¿QUÉ PASÓ entre Ayax y Ulises? La Ilíada se cierra antes de ese lance que, por su parte, la Odisea menciona con evasivas y elipsis. ¿Por qué no lo detalla en un bonito cuento en estilo indirecto, como el del caballo, o una narración llena de colorido y diálogos de ésas que el poeta demuestra saber guisar cuando le conviene? Es cosa aún más rara rara si, como parece, el autor quiere apuntar la adquisición de las armas de Aquiles entre los grandes méritos heroicos de su protagonista.

¿Qué sabemos de Ayax? Pertenece a la generación más antigua de héroes, la anterior al tapiz Troya, y es primo hermano de Aquiles; ambos son llamados Ayácidas. En sus nombres (como en Acaya, la patria de los aqueos, llamada Ahhijawa en hitita; la égida, el escudo mítico de Zeus; Aigipa n, el dios Pan, de aspecto caprihumano; la isla Aigina, donde Zeus engendró a Ayaco, el patriarca de los héroes Ayácidas; y en otros muchos topónimos) aún hay vestigios del radical aig- que es anterior a la formación de la lengua griega y significa originalmente “cabra”; pero, referido a lugares, plantas y objetos, suele querer decir “áspero, escabroso”.

Según el mito narrado por Hesiodo (fr. 205) los habitantes de la isla Aigina (“cabrera” o “áspera”) fueron los primeros ingenieros navales y los inventores de la navegación a vela, lo que concuerda con la descripción, en los documentos hititas y egipcios, del pueblo de los aqueos como potencia marítima.

Además, los Ayácidas, según Hesíodo (fr. 206) “se regocijan en la guerra como en un banquete”. Así que, cuando Ulises se muestra heroicamente superior a sus dos figuras emblemáticas, Aquiles y Ayax, no escoge cualquier adversario, sino justamente los héroes supremos de la guerra según la más antigua tradición.

Ayax es descrito en la Ilíada como de estatura y fuerza destacadas sobre todos los demás, semejante a una torre, igual a un baluarte, guerrero que jamás retrocede, modelo supremo de “ heros promaxos ”: héroe que combate en primera fila, el único que resistió y puso en

fuga a los troyanos, evitando el incendio de las naves, el único capaz de defender el cadáver de Patroclo y hacer que Héctor retroceda.

La fórmula repetida que describe a Ayax en la Odisea como superior en estatura y prestancia a todos los demás aqueos, excepto Aquiles, muestra claros indicios de haberse pronunciado con digamma: un sonido arcaico ya desconocido en el habla normal de los tiempos homéricos, pero que había dejado su huella fósil en los hexámetros más antiguos, los reproducidos tal cual figuraban en el tapiz Troya.

También es Ayax un guerrero que llama la atención al viejo rey Príamo en la Iliada, cuando está en la muralla troyana y pregunta a Helena (III, 225): "¿Quién de los aqueos es aquel hombre tan arrogante y sobresaliente, cuya cabeza y hombros se destacan entre todos? Y Helena la divina mujer cuyo traje ondea al viento contestó: Es el héroe Ayax, el gran baluarte de los aqueos." Por el contrario, inmediatamente antes, el viejo Antenor había descrito a Ulises como un sujeto más bien bajete y torvo, que miraba al suelo al hablar y parecía insensato, aunque al hablar sus palabras caían tupidas como copos de nieve: "no nos agradó su aspecto".

La situación de Ulises y Ayax en el campamento griego también es opuesta. El descarado que lucha de lejos, cuando no huye, está en el centro, el lugar más protegido. En cambio, Ayax y Aquiles tienen sus naves aparte del resto de la flota aquea; y sus tiendas, en los flancos del campamento, las posiciones más expuestas al peligro; porque, dice Homero (VIII, 226), "confían en el coraje y el vigor de sus brazos."

Una alusión a lo opuesto de sus caracteres se puede leer en los fragmentos 198 y 204 del Catálogo de Pretendientes de Helena, una obra que se atribuye a Hesíodo. Allá se cuenta que Ulises pretendía a la bella, pero sin enviar regalo alguno, porque sabía que Menelao era el más rico. Ayax, en cambio, ofrecía "acciones asombrosas": se proponía reunir como botín guerrero todo el ganado vacuno y ovino de Aigina, Corinto, Hermione, Asine, Maseta, Megara y todos los alrededores de Salamina hasta la Argólida, y él, "que sobresalía por su larga lanza", llevaría ese rebaño incontable como dote .

El misterio de los duales en la embajada

VESTIGIOS DE la rivalidad que luego desembocó en el conflicto por la posesión de las armas de Aquiles se leen en un pasaje curioso de la Ilíada. Piensa que Homero compone para un público sabedor de qué pasará fatalmente a cada héroe y no es excepcional que aluda a un suceso que quedará fuera del marco temporal de la obra. Se podrían enumerar más de un centenar de ocasiones donde la acción de la Ilíada apunta a otros momentos narrativos anteriores, posteriores y simultáneos del tapiz Troya.

Te acordarás de cuando Aquiles canta su propio destino mientras los aqueos lo buscan para hacer que vuelva al combate heroico. Desde la antigüedad, todo ese canto, el noveno, se llama Presbeia, que significa “embajada”.

Los miembros de la delegación que debe convencer a Aquiles y ofrecerle las excusas de Agamenón para que deponga su cólera son cinco: el viejo Fénix, los guerreros Ayax y Ulises, y los heraldos Odios y Euribates. Como estos últimos son figurantes mudos, podemos considerar que los embajadores son tres. A la hora de designarlos, Homero menciona primero al viejo Fénix, antiguo maestro de Aquiles, luego al gran Ayax y, por último, al divino Ulises –el orden es muy importante a la hora de determinar el rango, en un canto épico nunca se mencionan los héroes al azar–, en cambio, recalca que el prudente Néstor alecciona, sobre todo, a Ulises, dando a entender el valor que se daba a la capacidad persuasiva de éste.

Lo notable es que todo el pasaje (IX, 182-198) que describe la marcha de los tres a lo largo de la orilla del mar, la oración a Poseidón que ciñe y sacude la tierra, la entrada en la tienda, su comparecencia ante Aquiles y el saludo con que éste los recibe, está caracterizado por la presencia de pronombres y verbos duales –el “dual” es una categoría gramatical de las lenguas antiguas y hacía que las palabras que aludían a dos cosas tuviesen una terminación específica, diferente del singular y el plural–. O sea, en el pasaje parece haber una anomalía: a los delegados se les menciona siempre

como “los dos”, pese a que, en la designación de sus nombres y en la narración de sus hechos y dichos, sean tres.

Al llegar a la tienda de Aquiles, la anomalía se acentúa al máximo: “los dos llegaron, se adelantó el divino Ulises”. Éste, pues, entra antes. Pero, una vez más, en el saludo de bienvenida del héroe recién vuelto en sí del encantamiento de entonar su propio canto con la cítara de clara sonoridad, el chocante dual salta a la vista y al oído, porque son el narrador, Homero, y el propio Aquiles quienes lo recalcan: “Saludando a los dos, les dijo […]: Salud a los dos […] Vosotros dos sois mis preferidos entre los aqueos.”

Aquí se acaban los duales. No se trata, claro está, de una anomalía, ni de un descuido, sino de una señal. Es indudable que el público sabe quiénes son los dos y cuál es la intención de Homero al señalarlos con tal insistencia. Nosotros podemos conjeturarlo, pero aún no lo sabemos. Hay tres posibles dúos en el trío y otros tantos candidatos a ser “el otro”, el elemento hostil emboscado.

No hay intención alguna de suspense en Homero, todo lo contrario, su indicación insistente se parece más bien a los modos inequívocos que se usaban en las pastorales, aquellos dramas medievales donde los buenos salían de la puerta izquierda y vestidos de azul, mientras los malos comparecían por la derecha, con atuendo rojo. Pero nosotros no vemos las puertas, ni el traje de los actores; tampoco hemos asistido al principio de la pastoral, ni nos quedaremos hasta el final; por no ser, ni siquiera somos del pueblo. Sólo oímos al narrador y los personajes, pero es como si estuviéramos debajo del tablado, o tras el escenario, o más allá de la última fila. Es decir, a dos mil setecientos años de distancia y faltos de la mayor parte de la información conocida por el público.

El redomado cuentista

SIGUE LA obra. El gran Ayax hace un signo al viejo Fénix, para que empiece a hablar. Ulises lo ve y se adelanta una vez más. Suelta su discurso elocuente. Pero Aquiles es inmune a los encantos persuasivos del héroe de la Odisea y responde, no sólo displicente, sino claramente hostil: “Para mí es tan odioso como las puertas del Hades el hombre que oculta una cosa en su pecho, en tanto dice otra distinta”. ¿No es ésa, por cierto, la característica más celebrada del propio Ulises?

Ya lo creo que sí. El epíteto correspondiente es “ polyainos ”, que significa “el que tiene mucho cuento”, es decir, aquello que, con seriedad aparente, le decía el rey Alkinoo a Ulises: “no pareces, así, al verte ante nosotros, un embrollador y un farsante, uno de esos que cría en abundancia la negra tierra, hombres que esparcen mentiras, apañadores de historias falsas cuyo origen ni se sabe.”

Este epíteto exclusivo de Ulises es notable por ser el único que aparece más veces en la Ilíada que en la Odisea. Sólo eso ya indica que no era laudatorio, sino sobrenombre burlesco. Si fuera lo primero –como lo entienden las traducciones que rezan “honorable” o “glorioso”–, el poeta lo habría usado con insistencia. Pero no lo hace. Porque se trata del viejo mote que el héroe va dejando atrás en su ascenso a la gloria. La primera vez que aparece en la Ilíada es justo en el momento de regresar de la embajada, cuando Agamenón le apostrofa así (IX, 673): “Dime, redomado cuentista Ulises, gloria de los aqueos…” La misma fórmula se repite al final del canto décimo, el añadido en la época de Pisístrato para compensar las lagunas bélicas del currículum del combatiente desde la lejanía: Néstor llama redomado cuentista al nuevo héroe (X, 544) y es como si el viejo sobrenombre estuviera ahí sólo para indicar que desde ese instante ha sido dejado atrás. Sólo un guerrero troyano se atreverá, ciego de rabia, a llamarlo así (XI, 430) cuando cree que lo va a matar, pero no cuenta con que Palas Atenea frenará su lanza y, a la postre, el muerto será él.

La única aparición de “el que tiene mucho cuento” en la Odisea

tiene lugar en un momento muy significativo que acaso no te sepa mal si te cuento, mientras aguardamos a que se aclare el misterio de los duales en la embajada iliádica.

¿Qué o quiénes eran las sirenas?

SON LAS sirenas, nada menos, las que apostrofan al héroe –porque ya es héroe sin discusión: a esa altura de la Odisea, se han dado a conocer la desaforada aventura del caballo leñoso y la superioridad manifiesta de Ulises, probada en el más allá, sobre los difuntos Aquiles y Ayax– y le llaman con malévolo descaro (XII, 184): “Ven tú, redomado cuentista Ulises, gran gloria de los aqueos…”

El pasaje de las sirenas, en su estudiada brevedad, es uno de los malentendidos más asentados de la literatura de todos los tiempos.

Las sirenas son, en origen, abejas divinizadas. La creencia prehistórica de que las abejas nacían de los cadáveres humanos y eran un avatar del alma y memoria de los difuntos tuvo un arraigo y extensión que hoy escasamente podemos conjeturar. En el siglo XX, aún estaba vigente en medios rurales vascos el precepto de comunicar ceremonialmente a las abejas de la colmena doméstica la muerte de un miembro de la familia. El aviso no se hacía de cualquier modo, sino mediante una fórmula especial donde, además, se les encarecía que hicieran cera. La colmena se revestía de luto, como una persona. Las abejas eran seres sagrados, portadores de presagios, y detentadores de un status mixto, entre animal y persona. Su compraventa, por ejemplo, era tabú.

Rituales y usos parecidos hubo en toda Eurasia. La cera se veía como sagrado soporte de la memoria y la luz. Como la abeja producía ese material venerable y, a la vez, encarnaba a una divinidad, en lenguas como el latín y el griego, sucedió que la palabra original que designaba al insecto pasó a denominar, ya desde tiempos prehistóricos, la materia sagrada que producía: “ cera” en latín, “ keros ” en griego; y diosas con cargos muy importantes: Ceres, la diosa latina que hace crecer los cultivos, Ker, la diosa griega de la muerte. Al mismo tiempo, a la propia abeja, para nombrarla en su avatar profano y animalesco, se le asignaron nombres que aludían al aguijón (apis) o la miel (melissa).

En la Odisea, se ve que las abejas han sufrido lo que en la jerga de

los especialistas se llama una teramorfosis: tienen aspecto mixto, cuerpo animal y cabeza de mujer. Su nombre “ seirenes ”, por otra parte, es un préstamo indoiranio, pero en su procedencia más remota, viene del radical indoeuropeo “ker-” que significa “crecer”, y también cabeza, así como alude a varios pájaros e insectos, sus cacareos, graznidos y zumbidos.

En Sexto Empírico y Plinio, entre otros autores clásicos, pueden leerse explicaciones cientítificas sobre la generación espontánea de abejas a partir de cadáveres.

No es en la historia de Ulises donde las sirenas aparecen escritas por primera vez, sino en las tabletas del centro palaciano de Pilos, que floreció seiscientos o más años antes de que se escribiera la Odisea. En esos documentos escritos en lineal B, se mencionan cabezas de sirena como adornos de tronos. Porque las sirenas representaban la omnisciencia.

El poeta de la Odisea no las describe. Sólo es posible decir que son dos, porque en el pasaje se las designa en dual. Pero no se habla de escamas, colas de pescado, garras ni otros elementos de atrezzo que la imaginería posterior les fue añadiendo.

El gran peligro de las sirenas para el héroe que tiene mucho cuento consiste, precisamente, en que ellas poseen la memoria y son capaces de revelar la verdad del pasado y el presente, no tanto con su canto, como con su “ops”, es decir, “voz significativa”. El anuncio promocional que hacen de sus capacidades es muy alarmante (XII, 189): “Conocemos todo: las penas que en la vasta Tróade sufrieron argivos y troyanos por voluntad de los dioses. Sabemos lo que acaece sobre la fértil tierra.”

Un desastre, como comprenderás, para el inventor de un pasado glorioso. Las instrucciones de Circe, por suerte, insistían en el elemento clave para salir airoso del trance apurado (XII, 47): “Empasta y unta en las orejas de los compañeros dulcísima cera, para que ninguno oiga”.

En la dulcísima cera hay que ver justo la especialidad del héroe que tiene mucho cuento: la invención de historias memorables, la elaboración de una memoria que una vez bien empastada e

introducida en las orejas impida oír la verdad, letal para la fama del héroe cuentista.

Así es como se supera el paso por un examen especialmente temible, y se evita la debacle, donde todo el montaje mentiroso iba a quedar al descubierto ante los incómodos testigos. A estos se les describe el peligro al revés, para que antes de llegar al lugar estén aleccionados y sordos. De modo que quienes iban a ser oyentes no oyen, y el único que oye está encantado de que así sea.

El paso por un lugar donde hay sirenas es muy peligroso para cualquier héroe en viaje de promoción. En ese lugar hay muertos –"un gran montón de huesos de hombres podridos" ha dicho Circe (XII, 45)– y están ellas, las dos, la extraña pareja, las sirenas, la memoria de los muertos. Que sean dos hay que entenderlo como susceptibles de conocer y explicar el pro y el contra, el pasado y el presente, lo real y lo hipotético, en una palabra, todo.

Con la dulcísima cera-memoria autopromocional, el héroe tapa los oídos del público que será sordo para la voz de las sirenas. Así es como se supera el paso por un examen especialmente temible. A quienes iban a ser oyentes se les describe el peligro no como el riesgo que el cuentista afronta si se llega a saber la memoria verdadera, sino como el gran peligro que corren ellos si dan en oír algo que no sean las memorias aliñadas del propio cuentista.

De modo que, antes de llegar al lugar, o sea, antes de que surja la ocasión en que alguien memore cualquier cosa contraria a la versión conveniente, el público de fieles creyentes en el héroe está aleccionado y sordo. El público de oído untado y empastado con dulcísima cera ya sabe qué pasó y no quiere saber otra cosa.

La advertencia previa de Ulises a los compañeros, testigos que hay que ensordecer, es breve y sutil (XII, 154): "No debierais saber uno ni dos de vosotros los avisos divinos que Circe, ilustre entre las diosas, me ha anunciado, pero los quiero declarar para que sepáis si moriremos o nos salvaremos, esquivando a la muerte y las diosas de la muerte (" Keras ", las diosas abejas de la muerte). Lo primero que ordenó es evitar las voces de las sirenas, las divinas parlantes, y su prado florido. Y ordenó que sólo yo escuchara la voz (" ops ", no canto, sino voz significativa). Pero atadme con difíciles nudos…"

La descripción de la gravedad del peligro es tan sucinta que, ya no Ulises, sino el poeta de la Odisea es quien se conduce de manera cuidadosamente equívoca.

En la vieja fábula original donde se escenificaba cómo salvar la mentira del peligroso ataque que pueden representar la memoria y la verdad, había dos públicos. Uno era el real que escuchaba la narración como testigo cómplice del hábil mentiroso. Y otro era el ficticio del propio cuento, los compañeros crédulos del astuto farsante. Es decir, el público veía cómo se hace para engañar al público.

Al escribir la Odisea, el poeta da un paso casi tan audaz como su personaje y compone con la intención de que también el lector forme parte de los encandilados por el héroe que tiene mucho cuento.

La tradicional y unánime interpretación del pasaje de las sirenas, ya desde la antigüedad, da la medida de su éxito.

Se aclara el misterio

A TODO esto, estamos escuchando a Aquiles y los embajadores que lo quieren persuadir para que deje la cólera y vuelva a la guerra. Y, de repente, llega la frase del protagonista de la Ilíada que lo aclara todo. No sólo los duales, también la personalidad de Ulises, el concepto de héroe según Homero, el fondo vindicativo de la Odisea y hasta la guerra de Troya.

La primera vez, desde el último dual (“vosotros dos sois mis preferidos entre los aqueos”), en que de nuevo se dirige a “vosotros”, hace una terminante profecía: “Nunca alcanzaréis el final de la elevada Ilios”.

¿A quiénes se refiere? Las lenguas modernas carecen de ese recurso, pero ten presente que, de golpe, a oídos de un griego antiguo, sus palabras suenan muy distinto: ahora lo llamativo es la falta de dual. Imagínate que la frase lleva otro color, el último “vosotros” de Aquiles era azul, éste es rojo.

Aunque la profecía se dirija a “vosotros”, en plural genérico, pueden seguir siendo dos. Pero en ningún caso “vosotros dos, mis preferidos entre los aqueos”.

Uno ha de ser, por fuerza, Ulises; porque Aquiles contesta en ese momento a su discurso. El otro sólo puede ser Ayax, como único guerrero presente a quien afecta directamente la imposible toma de Troya. El viejo Fénix no cuenta para tales menesteres, está muy mayor y su misión es contar historietas ejemplares.

Para que no quepa duda, Aquiles les ordena inmediatamente, y de nuevo con una llamativa falta de dual, que vayan con ese mensaje a Agamenón, mientras el viejo Fénix se queda a su lado para regresar a la patria.

Tras las palabras de Aquiles, sigue la narración por el viejo Fénix de la peripecia de Meleagro: un antiguo ejemplo de cólera heroica y sus consecuencias. Por fin, Ayax dice unas breves palabras aladas.

Lo notable es que son éstas las que, aunque no convencen, sí conmueven y llegan al alma de Aquiles colérico, quien se ha mostrado cortés con el viejo Fénix, y displicente, cuando no hostil, ante el discurso de Ulises.

Y una vez más, la tercera, ordena Aquiles, sin dual, a Ulises y Ayax que regresen, mientras el viejo Fénix se queda a su lado.

Para el público conocedor de los matices y recursos de la lengua, la presencia/ausencia del dual es un cambio de registro que se percibe sin mayor reflexión, de manera semejante a la música en una película. Tambien se advierte un doble énfasis, porque el aviso viene primero del narrador, Homero, y luego del protagonista, Aquiles. De modo que se entendía como una clarísima señal que recalca quiénes son para el protagonista de la Ilíada los dos aqueos preferidos, el gran Ayax y el viejo Fénix, y quién el elemento odioso, Ulises el cuentista.

Es la máxima expresión que alcanza su antagonismo en la Iliada y pretende mostrar que de ningún modo es Ulises quien consigue con su elocuencia que Aquiles renuncie a la cólera y olvide la ofensa. Para lo que Homero quiere narrar en la Ilíada, ese antagonismo no tiene mayor relevancia y no vuelve al primer plano.

Pero, entre tanto, ha salido a relucir algo de suma importancia: todos son sabedores de que no tomarán Troya. Así como Héctor y Aquiles son conocedores del final que les aguarda. Esa consciencia es parte esencial de la conducta heroica.

El caso de Ayax es especial: también él sabe que no tomarán Troya, pero ignora cómo el destino se precipitará sobre él. Porque su sino consiste, precisamente, en ser superado por algo inconcebible para un héroe.

Lo sucedido tras la caída de Aquiles

Y AHORA el lío. ¿Que pasó tras la muerte de Aquiles? Lo cierto es que apenas es posible conjeturar cómo figuraba su caída en el tapiz Troya. El cuento de que el talón era su único punto vulnerable es uno de tantos merengues y guindas que han añadido plumíferos posteriores, para hacer una confitería vistosa. Lo único que se puede asegurar es que la intervención de Febo Apolo, como le anunció el muriente Héctor, era una fórmula usual que significaba muerte súbita y sin causa externa visible, nada más.

La profecía también admite la lectura "el día en que Paris y Febo Apolo, estando tú perfectamente bien, acaben contigo en las puertas Esceas". Lo más seguro es que Apolo, con el aspecto de Paris, matara a Aquiles de modo súbito, como si sufriera una apoplejía o un infarto fulminante.

La reconstrucción delicada y controvertida es la de los sucesos inmediatos a la muerte de Aquiles. Porque la Odisea se aparta del tapiz Troya en algunos detalles de su versión, y, al hacerlo, se le nota alguna contradicción y ninguna soltura. Síntomas de que el asunto preocupó al poeta y a la posteridad filoodiseica.

Las primeras representaciones plásticas del momento inmediato a la caída de Aquiles datan ya del siglo VIII a. C. No se basan en ningún testimonio escrito, sino en la épica oral de los aedos. Las muestras iconográficas más antiguas son relieves de terracota y marfil donde se ve a un guerrero llevando a cuestas el cuerpo exámine de otro mucho más grande. Es un motivo muy repetido en representaciones posteriores, donde aparecen los nombres inscritos de Aquiles y Ayax. En las más antiguas, anteriores a la Ilíada y la Odisea, la desproporción entre los dos cuerpos está más exagerada, conforme a la fórmula épica que describía a Ayax como el más grande de todos, exceptuando Aquiles.

Un detalle revelador es que el gran guerrero muerto está desnudo o semidesnudo, mientras su portador lleva casco y coraza. A partir de la segunda mitad del siglo VI a. C., después que bajo Pisístrato se

estableció el texto oficial de la Ilíada y la Odisea, floreció el pintor Exekias, hábil artífice y especialista en Ayax, creador de un nuevo esquema iconográfico donde ambos guerreros figuran armados.

Los ejemplos más antiguos siguen la tradición descrita en el tapiz Troya, según la cual Ayax despojó al cadáver de Aquiles de sus armas y ordenó a otro que las llevara a las naves, mientras él mismo transportaba el cuerpo. Los más modernos siguen la tradición odiseica de hacer desaparecer el lance tras la niebla del olvido y convertir un tema mítico conocido por el público “Ayax armado lleva a Aquiles, muerto y sin armas” en un cliché anónimo: “guerrero armado lleva a guerrero armado muerto”.

El conflicto entre Ayax y Ulises

Y AHORA, si quieres, te digo qué tiene que ver todo eso con la rivalidad silenciada entre Ayax y Ulises.

El texto más antiguo que narraba el trance heroico era la Etiopíada, obra de Arctino de Mileto. Este poema épico, que daba a las amazonas y su heroína Pentasilea un papel literario destacado por primera vez, se compuso más tarde que la Odisea, ya entrada la segunda mitad del siglo VII a. C. La gran relevancia concedida a la isla Leuke, en la desembocadura del Danubio, indica una colonización ya asentada del Norte del mar Negro, que no puede ser anterior. Pero hubo una elaboración oral por parte de aedos, previa a la cristalización por escrito de la obra, que el poeta de la Odisea sin duda conoció, porque la tuvo muy en cuenta como fuente de acciones y, en especial, de omisiones.

La Etiopíada se componía de cinco rapsodias que continuaban la acción donde la dejó la Ilíada. Sólo se conservan cuatro versos y, por desgracia, el crítico más fiable, nuestro Anónimo del Sublime, no se dignó decirnos nada de la obra, si es que la leyó. Los únicos indicios para reconstruir el argumento son las pocas líneas con que Proclo lo resumió, en el siglo V de nuestra era, y el testimonio indirecto de Píndaro y Apolodoro, que utilizaron la Etiopíada como fuente.

Respecto al episodio del conflicto entre Ayax y Ulises, lo narrado era: tras la caída de Aquiles, se produjo un encarnizado combate masivo en su derredor, para apoderarse de sus armas y cuerpo sin vida. En esa lucha, Ayax mató al héroe del bando troyano Glauco, luego despojó de sus armas al cadáver de Aquiles y ordenó que las condujeran a las naves. A continuación, cargó a cuestas el gigantesco cuerpo exánime del compañero y, atravesando el campo de batalla, en medio de una tempestad de lanzas y flechas enemigas, lo puso a salvo. Durante las exequias, surgió una discusión entre Ayax y Ulises tocante a quién le correspondía quedarse con las armas de Aquiles. Los capitanes de los aqueos decidieron, por votación, que Ulises era el guerrero con más méritos

y le adjudicaron las armas. Ayax, invulnerable a los golpes del enemigo, no resistió el unánime ultraje de sus compañeros que negaban su carácter y hechos de héroe. Preso de la cólera, se suicidó.

Excusas

EL POETA de la Odisea se propone ningunear esa narración –por entonces aún no escrita– pero, al mismo tiempo, tiene el recelo de estar escribiendo para un público que la conoce por haberla escuchado cantar a los aedos. Como tiene mucho oficio, sabe que puede emplear todos los medios excepto uno: la mención expresa de aquello que quiere sea ignorado.

En el primer canto donde el protagonista Ulises aparece en persona, el quinto –antes sólo figura mencionado por terceros–, el poeta pone en su boca un patético autohomenaje (V, 308): "¡Ojalá hubiera muerto y sufrido el destino aquel día en que los troyanos en masa me arrojaban sus lanzas de broncíneas puntas, en derredor del caído hijo de Peleo!" El papel jugado por Ayax se oculta cuidadosamente, al mismo tiempo que el experto en lejanías se adelanta para salir en la foto. Este pasaje, en efecto, fue interpretado por comentaristas de la escuela de Aristarco como prueba de que en el mito original, según dedujeron tras sesuda meditación, fue Ulises quien transportó el cuerpo de Aquiles, mientras Ayax guardaba la distancia.

En el largo apéndice de un canto y medio que se añadió a la Odisea, a mediados del siglo VI a. C., cuando la fijación del texto oficial, el alma de Agamenón le dice a la de Aquiles (XXIV, 36): "Dichoso hijo de Peleo, Aquiles semejante a un dios que caíste en Troya, lejos de Argos, y en torno a ti fueron muertos otros, los mejores hijos de los troyanos y los aqueos, que luchaban por tu causa. Yacías tú en el torbellino de polvo, grande en tu grandeza, olvidado el arte de guiar carros. Combatimos todo el día y no habríamos dado término a la lucha, si no la concluyera Zeus con un huracán. Y una vez te sacamos del combate y condujimos a las naves, te depositamos en un lecho." La salvación del cuerpo del héroe caído se apunta como acción colectiva de los aqueos y el mérito atribuido a Ayax desde tiempo inmemorial queda ignorado. Historiadores del siglo IV de nuestra era, como Quinto Esmirneo, se basaban en este pasaje para asegurar que fueron los jefes aqueos quienes sacaron del campo de batalla el cuerpo gigantesco de Aquiles.

Con todo, en la época de la fijación oficial del texto de la Odisea, perduraba cierta inquietud por si el maquillaje ideado por el poeta –cuando Ulises traspasa la responsabilidad a la diosa Thetis, como donante de las armas de Aquiles para que se adjudicaran en un concurso, y a Palas Atenea, como inspiradora de los troyanos que hicieron de jurado– no era suficiente para difuminar la memoria de la mítica injusticia instigada por el propio Ulises y avalada por todos los griegos presentes en Troya.

Por eso, en el apéndice añadido, Agamenón insiste en la presencia de la diosa Thetis, madre de Aquiles, y en que fue ella quien ofreció las armas como premio en un concurso.

Que la hazaña agonística de Ayax llevando a cuestas el cuerpo de Aquiles a través de la batalla, tras rescatar sus armas, figuraba en el tapiz Troya y era entendida como gran prueba de fuerza, coraje y espíritu heroico, se hace evidente en el hecho de que era uno de los temas favoritos del arte figurativa anterior a la difusión del alfabeto.

Ahora, que la diosa ofreciera las armas famosas como premio en los juegos fúnebres, no sólo contradice la versión de la Etiopíada –donde se narra que Thetis, antes de los funerales, abandonó la escena troyana, no por el foro, sino por los aires, al arrebatar el cuerpo de su hijo de la pira funeraria y llevarlo en volandas a la isla Leuke, donde fue venerado como dios–, también forma parte del descrédito odiseico de Aquiles, al negarle su naturaleza divina y su apoteosis en el tapiz Troya, reflejada en la antigüedad y extensión del culto que se le tributó en toda Grecia. Su cremación, como un mortal corriente, y su presencia en el más allá, donde se lamenta y queda rebajado ante Ulises, completan el cuadro.

Un tabú

LLAMA LA atención cómo se encoge el poeta al narrar esta sonada victoria de Ulises sobre Ayax. Hace pasar de puntillas a su héroe y niega su participación en algo que, según figuraba en el tapiz Troya, fue otra de sus artimañas famosas. Se diría que ha topado con un tabú que convierte la proeza en algo vergonzoso y que ya no es para presumir.

La memorable y celebrada hazaña del sufragio era vista por el público anterior al alfabeto como una treta más, del mismo tipo que la astucia de la cera o el engaño del cíclope. Pero el poeta de la Odisea prefiere no recordarla y las posteriores recreaciones literarias del tema inciden en la misma dirección vergonzante. En ninguna es protagonista Ulises; las primeras hablan de la soberbia y desmesura de Ayax, y las más modernas llegan a explicar con toda seriedad que era un mal demócrata por no aceptar el veredicto de las urnas.

El Ulises que Hesíodo describe como polykrata medea eidos: “experto en maquinaciones muy aplaudidas”, es para Starobinski, en su ensayo La espada de Ayax, el precursor de la democracia: “El haber tomado acuerdo sobre las armas de Aquiles por mayoría de sufragios tiene valor de símbolo. La fuerza y sus instrumentos pasan a ser elemento subordinado. Las armas, instrumentos de violencia, son ciertamente los objetos más disputados; pero al ir a adjudicarlas, la palabra es la que zanja, y el cómputo de votos. El debate en torno a las armas, sin romper con los usos de una sociedad “feudal” y guerrera, prefigura la deliberación de la sociedad democrática.”

Píndaro no está de acuerdo

EN LA literatura posterior a la Etiopíada, es decir, la escrita a partir del 600 a. C., sólo un autor polemizó abiertamente con la versión odiseica y su lectura establecida del tapiz Troya. Se han conservado tres fragmentos directamente alusivos a la controversia donde Píndaro, fiel epígono del sistema de valores aristocráticos y heroicos, disiente de la interpretación autocomplacida que hacían los griegos de su tiempo y los pensadores del nuestro.

En las odas Ístmicas (4, 30-36): “La suerte permanece en la oscuridad para los contendientes hasta que alcanzan el objetivo final. La astucia de uno inferior puede hacer caer a quien es superior. Pereció la fuerza de Ayax cayendo sobre su propia espada al filo de la madrugada y así hizo su reproche a todos los hijos de los griegos que acudieron a Troya”

La expresión “hijos de los griegos” es una clara réplica a los “hijos de los troyanos” que, según se excusaba Ulises ante el alma de Ayax, fueron los responsables de la decisión arbitral. Píndaro coincide además con la lectura del Anónimo del Sublime, en el sentido de que el silencio de Ayax representa un reproche y no resignación ante la elocuencia de Ulises.

En las odas Nemeas (7, 22-27): “El ánimo de la multitud es ciego; si estuviera dotado para ver la verdad, jamás hubiera sido presa de la cólera a causa de las armas el gran Ayax, el mejor en el combate después de Aquiles, y no hubiera vuelto contra su pecho la espada”.

Menciona la cólera de Ayax, y no su locura, como hace la tradición filoodiseica en su reconstrucción del pasaje mítico. En los escasos versos conservados de la Iliupersis atribuida a Arctino, también se habla de la perplejidad cólerica de Ayax que el médico Podaleiros reconoció en sus ojos brillantes y su ánimo agobiado.

Por fin, en Nemeas (8, 21-28): “Las palabras son manjar para el envidioso. Éste prefiere morder al noble y evita querellarse con el inferior. Uno así [Ulises] mordió al hijo de Telamón [Ayax] hasta

hacerlo perecer por la espada. Un hombre de ánimo valeroso, pero sin dotes para el discurso, cae en el olvido con ocasión del funesto conflicto, mientras a la superchería mañosa se concede el más alto honor. Los dánaos sirvieron a Ulises con los votos secretos y Ayax, privado de las armas áureas, combatió con la muerte."

Para describir cómo los votos de los griegos avalaron la pretensión injusta de Ulises, Píndaro utiliza un verbo muy significativo: " therapeuo ", que quiere decir hacer un servicio, adular, pero que en origen conlleva la idea de representación. Un " therapon " es un sustituto: Ayax y Patroclo lo fueron de Aquiles en dos momentos importantes de la Ilíada. La idea de Píndaro va más allá del servicio vil prestado por los griegos a Ulises. Implica que éste representó a los votantes en la venganza de todos y cada uno de los guerreros contra el héroe que los superaba.

El refrendo de una mentira es para Píndaro innato y hasta típico de la multitud, no sólo porque es ciega para la verdad, sino también porque es vil y delega a sabiendas en la superchería. Salta a la vista que para este poeta, frío y distante respecto a las efervescencias atenienses, los votos y la democracia no tienen carácter sagrado.

En cambio, un creyente en la sacralidad de la ceremonia y representante del credo correcto, como Sófocles, se ve obligado a introducir nuevos elementos en la narración del mito para hacerlo educativo. En su tragedia Ayax escrita sobre el año 450 a. C., muy poco después de la oda pindárica que menciona la infame votación de los griegos, pone en escena a un Ulises noble y generoso, mientras Agamenón y Menelao son quienes manipulan los votos. Es un alivio.

En Sófocles se ve que la Ilustración democrática es incapaz de asimilar la peripecia y el personaje de más interés para entenderse a sí misma. Una paradoja irónica es que la literatura moderna, la nacida con las tragedias del siglo V a. C., no estuviera a la altura de la gran obra literaria avant la lettre que era el tapiz Troya, precisamente en lo tocante al asunto más vivo y omnipresente de su época y de todas, que no es, por cierto, si Edipo ama a su mamá.

El engaño

LOS ARTISTAS de la épica oral eran capaces de plantear que en la vida real, la que no discurre en hexámetros, sucede también que Ulises triunfa sobre Ayax con la anuencia y colaboración de todos los aqueos. Sabían, en suma, cosas elementales como que la iniquidad y la mentira se avalan con gusto por la mayoría, y que el lenguaje es el artífice imprescindible de ese placer más viejo y arraigado en la humana condición que el andar sobre dos patas.

Pero ocurrió el avatar tragicómico de que esa treta del sufragio, donde el descarado cuentista hace votar como lo conviene a todos los griegos, se burlaba de la nueva superstición naciente en la sociedad contemporánea del poeta de la Odisea. Eso hizo que renunciara a describir, conforme fue celebrado en origen, ese rasgo de carácter del protagonista que le hacía tan dotado para la demagogia, porque resultaba demasiado clara la gran irreverencia con los nuevos valores sagrados del nacionalismo y la democracia.

En aquella sociedad con sus valores nacientes pasaba eso tan bello y edificante que escribe Starobinski: “Desde el instante en que el asunto pasa a ser materia de debate, y la decisión se pone a votación, es de esperar el triunfo de la reflexión. Todo sufragio corona una obra de lenguaje”.

Ésa misma es la divisa de la Odisea: todo engaño corona una obra de lenguaje.

Invención de la locura de Ayax

LA NARRACIÓN equívoca y apocada del conflicto entre Ulises y Ayax que aparece en la Odisea quedaba aún más en evidencia por el relato de la Etiopíada. El arreglador de esa flaqueza y autentico patrón de la tradición filoodiseica fue Lesques de Mitilene, autor de la Microilíada, maravilla de poema en cuatro libros, según dicen quienes lo leyeron. Porque no quedan más que una docena de pasajes y todos citados de segunda mano.

Aristóteles asegura que suministró argumento a más de ocho tragedias. La única disponible hoy es Ayax de Sófocles.

Lesques floreció en la época de Solón, aunque algunos historiadores como Clemente de Alejandría lo pretenden contemporáneo de Arctino, el autor de la Etiopíada, y otros dicen que fue su competidor y hasta lo hizo asesinar. Esto último sería una muy portentosa proeza si, como dice Eusebio de Cesárea, nació ciento dieciocho años después.

La leyenda de la enconada enemistad entre los dos poetas no se debe al azar. Al contrario de la Etiopíada, la Microilíada ofrecía una versión que, además de no contradecir a la Odisea y completarla en ciertos pasajes delicados, era acorde con los valores políticos dominantes.

Zenodoto de Efeso, primer bibliotecario de Alejandría, sostenía a finales del siglo IV a. C. que Lesques trabajó al servicio de Solón, le escribió sus poemas y fue el artífice de las interpolaciones atenocéntricas en la Ilíada. Dos siglos después, al fijarse el texto de la Odisea en la escuela de Alejandría, el pretigioso gramático Aristarco de Samotracia rechazó la mayor parte de las palabras que Ulises dirige a Ayax en el más allá, por considerarlas interpolación del propio Lesques o, en todo caso, proceder de su Microilíada.

En esa obra aparece la primera mención de la locura de Ayax y su ataque a un rebaño de ovejas, creyendo que era un ejército. El lance, retomado por Sófocles y muchos otros autores, llegó hasta

Cervantes, quien lo endosó a don Quijote.

La locura fue desde entonces uno de los tópicos fijos en la recreación dramática e iconográfica del mito de Ayax. La expresión "risa ayántica" era conocida desde el siglo IV a. C., cuando, durante la representación de la tragedia Ayax de Carcino, se consideraba uno de los puntos fuertes del actor trágico que hacía de Ayax reír con amarga ironía en el momento justo en que Ulises decía "es preciso hacer lo justo". En los siglos posteriores, "risa ayántica" pasó a ser entendida como "risa demente".

También Ulises tenía su propia risa, llamada "sardónica", desde su estreno literario en la Odisea (XX, 302). Se trata de un hápax, es decir, una palabra de la que no se conoce otro ejemplo, porque sólo aparece una vez. Homero no la emplea y el poeta de la Odisea únicamente lo hace en este pasaje. Los comentaristas antiguos explicaban su significado diciendo que en Sardania, que unos sitúan en la actual Cerdeña y otros en la antigua Shardana junto a Egipto, estuvieron muy de moda los sacrificios humanos y se tenía por conducta deshonrosa y falta de maneras que las víctimas protestaran y pusieran mala cara. De modo que, por miedo a la póstuma desaprobación del público, se encaminaban a la muerte con una sonrisa "sardónica". Desde entonces, se llama así a la jovial mueca forzada en los rostros de los personajes malvados.

Menos éxito que la locura de Ayax tuvo la componenda que inventó Lesques en su Microilíada para hacer olvidar el sufragio unánime de los aqueos a favor de Ulises. Hizo en la obra que unos espías fueran a la muralla de Troya para escuchar qué se decía de los héroes aqueos. Una chica dijo que Ayax había cargado y rescatado el cuerpo de Aquiles. Otra, inspirada por Palas Atenea, replicó que eso lo hubiera hecho cualquier mujer, siendo lo verdaderamente meritorio combatir como Ulises.

Pero el tema de la votación siguió teniendo representación iconográfica basada en la lectura de la Etiopíada o de otras obras hoy perdidas. En todo caso, ya antes de Píndaro y Sófocles, representaban los artífices griegos, en vasos y ánforas, a los jefes aqueos depositando las piedras de voto en una urna, ante un Ayax consternado y un Ulises sardónico.

La versión de Lesques del enfrentamiento por las armas tenía un bello colofón: el espiritu de Aquiles se aparecía a Ulises y lo felicitaba por quedarse con sus armas y ganar las elecciones.

El enterramiento del cadáver, que era uso habitual en la época micénica, se explicaba en la Microilíada, escrita cuando la moda era la cremación, como un castigo humillante impuesto por orden de los jefes aqueos al suicida Ayax, por rebelde y soberbio.

El viejo culto al héroe

PERO DE algún modo oscuro y tenaz, inmune a los cantos y las vanaglorias literarias, debió perdurar el culto a los héroes y dioses depuestos. Porque cuenta Herodoto (VIII, 64) que antes de la gran batalla de Salamina, de donde Ayax fue rey, temblaron a un tiempo la tierra y el mar. Imploraron entonces ayuda los griegos al viejo Poseidón y a los Ayácidas. Y luego, tras la victoria, dedicaron una de las naves persas al héroe Ayax. Y éste, aunque enterrado en Troya, tenía su fiesta y culto propios, las Ayanteias.

Siglos después, cuando el emperador Hadriano visitaba Troya, el río Escamandro salió de su lecho y descubrió la tumba del gran Ayax, frente a la ciudadela. Salieron a la luz sus huesos enormes y el emperador ordenó que se volvieran a enterrar, con honores regios.

Recordó entonces Hadriano haber leído que, cuando se suicidó el héroe frente a Troya, nacieron de su sangre unas flores semejantes al jacinto, en cuyos pétalos se podían leer las letras AI. Se vio también ese prodigio, en el mismo instante, al otro lado del mar, en Salamina. Unos dijeron que eran las iniciales griegas del nombre de Ayax, pero otros sostenían que significaba una queja de alguna fuerza de la naturaleza.

La fama

ES LO que he podido averiguar. Y esta es la traducción del manuscrito:

“Ante Ilios y las puertas Esceas, lejos del campamento, las naves y los aqueos, se sentó Ayax y miró a la negrura donde sonaban las olas, porque el mar y el cielo obedecían igualmente a la noche. Entonces habló, pues durante la votación infame no se dignó decir palabra, y llamando a Poseidón que sacude la tierra dijo:

”–Padre Poseidón, han decidido los aqueos que no tenga yo gloria y sí desesperación. Todo es ya irremediable. Nunca creí que las diosas de la muerte me saldrían así al encuentro, lejos del combate y lleno de cólera el corazón. Ahora dame sólo la fuerza para matarme y precipitar mi destino.

”Así dijo. Y al tiempo de palidecer la noche, antes que viniera la aurora por detrás de la elevada Ilios, el héroe se dio muerte con su propia espada, y cayó oscura tiniebla de muerte sobre sus ojos.

”Cuando lo vieron tendido en su sangre, corrieron los aqueos a enterrarlo, porque no viera el sol su propia obra. Y enseguida amaneció, y se vió roja la muralla de Troya, y el miedo blanco se apoderó de todos.

”Y no bien recibió la tierra el cuerpo de Ayax, se sintió el divino vigor del caballo de Poseidón. Temblaron largamente la tierra y el mar, el agua gris hirvió como si diera una gran voz, crujieron y entrechocaron con estrépito las naves y se apoderaron del campamento la ingente Fuga, la Discordia que llega hasta el cielo, el glacial Terror y la mortal Angustia. Y antes de que se alzara el sol, cayó la muralla poderosa de la elevada Ilios, se derrumbó la sagrada acrópolis, fueron al suelo las puertas y los muros de las casas. Era destruida la ciudad de Priamo en el décimo año y los aqueos tuvieron sacro temor y no pisaron su suelo, sino que volvieron en las naves a la patria.

”Que lo canten las musas. Nosotros oímos la fama, no sabemos nada.”

Bibliografía

Adorno/Horkheimer 1969: T. W. Adorno, M. Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt.

Bichler 2001: R. Bichler, Herodots Welt. Der Aufbau der Historie am Bild der fremden Länder und Völker, ihrer Zivilisation und ihrer Geschichte, Múnich.

Böhme 1983: R. Böhme, Peisistratos und sein homerischer Dichter. Ein Kapitel Prolegomena ad Homerum, Berna y Múnich.

Boudhors 1942: C. H. Boudhors (editor). Oeuvres complètes de Boileau, Paris.

Chadwick 1979: J. Chadwick, The Mycenaean World, Londres.

Chantraine 1986-88: P. Chantraine, Grammaire homérique, París.

Fernández-Galiano 2001: M. Fernández-Galiano, Omero. Odissea XXI-XXIV, Milán.

Flashar 1994: H. Flashar (editor), Sophokles Aias. Übertragen von Wolfgang Shadewaldt, Frankfrut / Leipzig.

Floreant Studia Mycenaea 1999: S. Deger-Jalkotzy/t. Hiller/O. Panagl (editores) Akten des X. Internationalen Mykenologischen Colloquiums in Salzburg vom 1.-5. Mai 1995, Tomos I y II, Viena.

Frühes Ionien 2002: J. Cobet/V. von Graeve/ W.-D. Niemeier/K. Zimmermann (editores). Akten des Internationalen Kolloquiums zum einhundertjährigen Jubiläum der Ausgrabungen in Milet, Panionion/Güzelçamer 26.09.-01.10. 1999, Münster.

Godart/Sacconi 2001. L. Godart/A. Sacconi, La Géographie des États mycéniens, París.

Heubeck 1954: A. Heubeck, Der Odysee-Dichter und die Ilias, Erlangen.

Heubeck 2000: A. Heubeck, Zu Homers Odysee, Düsseldorf/Zurich.

Heubeck 2000: A. Heubeck, Omero. Odissea I-IV, IX-XII, Milán.

Hinge 2001: G. Hinge, Die Sprache Alkmans: Textgeschichte und Sprachgeschichte, Aahrus.

Hinge 2004: G. Hinge, Herodot zur skythischen Sprache: Arimaspen, Amazonen und die Entdeckung des Schwarzen Meeres, Aarhus.

Hoekstra 2000: A. Hoekstra, Omero. Odissea XIII-XVI, Milán.

Högemann 2000: P. Högemann, Zum Iliasdichter - Ein anatolischer Standpunkt, Tübingen.

Ivantchik 2001: A. Ivantchik, La légende 'grecque' sur l'origine des Scythes (Hérodote 4.8-10), Burdeos.

Ivantchik 2002: A. Ivantchik, Kimmerier und die Skythen. Kulturhistorische und chronologische Probleme der Archäologie von osteuropäischen Steppen und Kaukasiens in vor- und frühskythischer Zeit. Steppenvölker Eurasiens 2, Berlín.

Kirk 1962: G. S. Kirk, The songs of Homer, Cambridge.

Korfmann 1998: M. Korfmann, Stelen vor den Toren Troias. Apaliunas-Apollon in Truisa/Wilusa? In: G. Arsebük/M. J. Mellink/ W. Schirmer (editor), Light on Top of the Black Hill, Estambul.

Korfmann 2001: M. Korfmann, Wilusa/(W)Ilios ca. 1200 v. Chr. - Ilion ca. 700 v. Chr. Befundberichte aus der Archäologie, in: Troia. Traum und Wirklichkeit. Wissenschaftlicher Begleitband zur Troia-Ausstellung Stuttgart/Braunschweig/Bonn.

Kullmann 1999: W. Kullmann, Homer and Historical Memory, in: E. A. Mackay (editor), Signs of Orality. The Oral Tradition and Its Influence in the Greek an Roman World, Leiden.

Latacz 1977: J. Latacz, Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios. Zetemata H. 66, Múnich.

Latacz 1997: J. Latacz, Homer. Der erste Dichter des Abendlands, Düsseldorf/Zürich.

Latacz 2000:. J. Latacz, Troia - Wilios - Wilusa. Drei Namen für ein Territorium, Basilea 2001.

Latacz 2001: J. Latacz, Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels. Múnich Berlín.

Latacz 2002: J. Latacz, Entgegnung auf eine Rezension des Buches `Troia und Homer´ durch Wolfgang Kullmann (Gnomon 73, 2001, 657 –663) Tübingen.

Metzner-Nebelsick 2001: C. Metzner-Nebelsick, "Thrako-Kimmerische" Fundkom-plexe in der Drau-, Mur-, Raab-Region und angrenzenden Gebieten sowie ihre Bedeutung für die Kulturentwicklung während der frühen Eisenzeit. In: Lippert, A. (editor), Die Drau-, Mur-und Raab-Region im 1. vorchristlichen Jahrtausend. Internat. Symp. Bad Radkersburg 2000. Universitätsforsch. prähist. Arch, Bonn.

Nagy 1990: G. Nagy, Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past, Baltimore / Londres.

Nagy 1996: G. Nagy, Poetry as Performance: Homer and beyond. Cambridge.

Nagy 1999: G. Nagy, The Best of the Achaeans, Baltimore.

Parker 1999: V. Parker, Die Aktivitäten der Mykenäer in der Ost-Ägäis im Lichte der Linear B-Tafeln, Salzburgo.

Russo 2000: J. Russo, Omero. Odissea XVII-XX, Milán.

Sauter 2000: H. Sauter, Studien zum Kimmerierproblem, Saarbrücken.

Sbardella 1998: L. Sbardella. Il silenzio di Aiace. La revisione del mito della hoplon krisis nella Nekya omerica, Roma.

Shadewaldt 1959: W. Shadewaldt, Neue Kriterien zur Odyssee-Analyse, Heilderberg.

Schiltz 1994: V. Schiltz, Les Scythes et les nomades des steppes (VIIIe siècle avant J.-C. - 1er siècle après J.-C.) París.

Schachermeyr 1986: F. Schachermeyr, Mykene und das Hethiterreich, Viena.

Stein-Hölkeskamp 2000. E. Stein-Hölkeskamp, Die Welten des Homer, en: H.-J. Gehrke/H. Schneider (editores), Geschichte der Antike. Ein Studien-buch, Stuttgart/Weimar.

Steinmann 1987: K. Steinmann, Euripides. Die Troerinnen. Sttutgart.

Tsetskhladze 2001: G. R. Tsetskhladze, (editor) North Pontic archaeology : recent discoveries and studies. Colloquia Pontica 6, Leiden y Boston.

Weiler 2001: G. Weiler, Domos Theiou Basileos. Herrschaftsformen und Herrschafts-Architektur in den Siedlungen der Dar Ages, Múnich/Leipzig.

West (M. L.) 1998: M. L. West (editor) Homerus. Ilias. Vol. I, Múnich/Leipzig.

West (M. L.) 2000: M. L. West (editor) Homerus. Ilias. Vol. II, Múnich/Leipzig.

West 2000: S. West, Omero. Odissea I-IV, Milán.

West 2004: S. West, Herodotus on Aristeas. En: C. J. Tuplin: Pontus and the Outside World (Colloquia Pontica 9). Leiden.

Woodard 1997: R. D. Woodard, Greek Writing from Knossos to Homer: A Linguistic Interpretation of the Origin of the Greek Alphabet and the Continuity of Ancient Greek Literacy. Oxford.

Zander 2001: H. Zander, Geschichte der Seelenwanderung in Europa. Alternative religiöse Traditionen von der Antike bis heute, Darmstadt.

Zimmermann 1987: B. Zimmermann, Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien. I-III.

Königstein.